

Ingenio clásico e imaginación moderna: una acotación postestructuralista al estudio del intertexto en el Siglo de Oro

ANTONIO GARCÍA BERRIO
Universidad Complutense. Madrid

Al considerar la situación actual de las iniciativas metodológicas para el estudio de la literatura, al estructuralismo cabría considerarlo tal vez como la última manifestación histórica, hasta el presente, en una tradición de métodos y sistemas generales de pensamiento científico con vocación y aspiraciones universalistas de constituirse en la «gran teoría». Su desgaste ha dado paso a un amplio abanico –no es necesario ni prudente pormenorizar aquí y ahora si transitorio o definitivo– de respuestas críticas de signo mucho más particularizado e individualista, de actitudes más holgadas y autónomas frente al significado del fenómeno literario¹.

Hoy ya me parece una constatación de evidencia el agotamiento –por superproducción especializada– del tipo de intereses y de enseñanzas inmanentistas, formalistas y textuales, a que fue propicia por su propia naturaleza la base metodológica del estructuralismo literario. Pero creo que es posible y legítimo asumir con realismo «ad hoc» los datos y enseñanzas concretas de la experiencia estructuralista sobre las peculiaridades constitutivas del texto literario, sin dejarse alcanzar por las alarmas irrealistas sobre un supuesto límite insuperable en el alcance meramente «composicional», es decir, material-verbal y formalista, con que estaría definitivamente lastrada e incomunicada, según ese prurito, la concepción estructuralista del texto literario².

* * *

¹ Cf. F. LENTRICCHIA, *After New Criticism Chicago*, Chicago, Univ. Press, 1980; R. SELDEN, *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona, Ariel, 1987. Es luminosa la crítica personal realizada al formalismo por F. JAMESON, *The prison-house of language*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1972.

² Aludo a las conocidas categorías formuladas por M. Batjín al tipo de análisis de relaciones inmanentes formal-textuales, «composicionales», que practicaba, según él, la escuela rusa de método formal. Como es bien sabido, Batjín aspiraba a una estética de base social de las «formas arquitectónicas», como grandes categorías intertextuales que recubren y dan sentido global a los mecanismos puramente inmanentistas del texto. Cf. M. BAJTÍN, *Estética y teoría de la novela*, Madrid, Taurus, 1989. El

A partir de este balance sobre la experiencia estructuralista, mi propia opción personal, ejercida a lo largo de estos años de tránsito postestructuralista, se ha venido afirmando como una práctica metodológica que trata de superar y de completar las evidentes parcialidades esquemático-materiales de la experiencia estructuralista pasada, mediante principios que podríamos considerar de «proyección» y de «correspondencia». Sólo así se alcanza la ponderación crítica adecuada sobre las peculiaridades constitutivas y las razones de valor estético —es decir de eficacia o de frustración comunicativo-poética— del texto literario, asumiéndolo en los términos realistas y objetivos que pueden dar justificada idea de su enorme complejidad «arquitectónica», antropológica y social³.

En el marco de este conjunto de ideas y de opiniones sobre el ser característico de la literatura y del significado y valor del texto literario, que constituyen mi propia revisión postestructuralista de la crítica, se examina aquí un conjunto sistemático de aspectos representativos de mi propia investigación en los últimos veinte años, los cuales imponen a mi juicio una «acotación» necesaria para establecer la fisonomía artística del intertexto en la Literatura española del Siglo de Oro.

En la constitución histórica del clasicismo renacentista operan decisivamente algunos de los principios fundamentales en la formación del significado literario, sobre los que han insistido la crítica y la historia literaria postestructuralistas. Se puede comenzar ya considerando el mismo hecho de la reexhumación del modelo estético clásico, bajo la conciencia muy activa de mediación de un nuevo gusto. Éste no se reconoce ya a sí mismo *clásico*, sino que se identifica diferencialmente como *clasicista*⁴. Los presupuestos medievales son asimilados y afirmados por una nueva sociedad. Los nuevos creadores y consumidores artísticos actúan ahora bajo una nueva conciencia común de *receptores*, y por lo tanto de gestores y modificadores de una base histórica de transformación.

Diferencia fundamentalmente la recepción característica de la Edad renacentista respecto a la transmisión agonista grecolatina, el hecho de la conversión de

programa de integración bajtiniano puede conectarse con la poética ideológica de signo *total*, descrita por F. JAMESON, en *The political unconscious*, obra traducida al español con el título de *Documentos de cultura, documentos de barbarie*, Madrid, Visor, 1989.

³ La experiencia de ese proceso en mi propia bibliografía se ve reflejada desde un balance inicial, *Significado actual del formalismo ruso*, Barcelona, Planeta, 1973, seguido de tempranas desavenencias con un neoformalismo en pleno éxito, «Crítica formal y función crítica», en *Lexis*, 1977, 1-2, pp. 187-209; hasta mi más reciente *Teoría de la Literatura*, Madrid, Cátedra, 1989, cuyo esquema global teórico asume las iniciativas de «proyección» y de «correspondencia» aludidas ahora. Estrategias necesarias al ampliar el ámbito del texto desde su concreción material-verbal estructuralista, al actual entendimiento del mismo como espesor no sólo verbal sino conceptual e imaginario, que atañe a estructuras psicológicas, antropológicas y sociales de la expresión en el proceso de comunicación artística. Etapas intermedias en este proceso de superación las representaron en su día trabajos como «Lingüística, literaridad / poeticidad (Gramática, pragmática, texto)», en *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 1979, II, pp. 125-168, para marcar una pauta de corrección interna a la desbandada postestructuralista de aquellos primeros momentos; mientras que en «Más allá de los ismos: sobre la imprescindible globalidad crítica», en P. AULLÓN DE HARO (ed.), *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid, Playor, 1984, pp. 349-387, se planteaba ya la necesidad de una superación adecuada; es decir, asumiendo los datos valiosos del inmanentismo formalista, hacia los aspectos «arquitectónicos» del texto y del sistema literario.

⁴ La diferencia viene asumida regularmente en el conjunto de mis publicaciones sobre la época, recuérdese sobre todo a este respecto el título de mi libro *Introducción a la Poética clasicista*, Madrid, Taurus, 1988, 2.ª ed.

los estímulos antecedentes más inmediatos en *modelos arquetípicos*, que se sienten ya diferencialmente distantes y diferidos.

Yo mismo he tenido ocasión de detectar e ilustrar la naturaleza y evolución de aquel fenómeno en el plano de la teoría literaria del clasicismo español y europeo, sobre todo con el fundamento explícito de los materiales y documentos de mi obra *Formación de la teoría literaria moderna*. La estética literaria del clasicismo español y europeo actúa en relación a una serie de *patrones* –platónico, aristotélico, horaciano y retórico fundamentalmente–⁵, los cuales son productos de elaboración receptora, que se fundaban en la convicción diferencial de que el Horacio o el Aristóteles movilizados en los debates sobre la nueva estética –las polémicas sobre el Dante, el Orlando o los «romanzi» en Italia, o las del nuevo teatro de Lope o la de los poemas gongorinos en España– no tenían tanto que ver con un Aristóteles o un Horacio genuinos y repristinados, sino con su adaptación a las demandas dialécticas resultantes de las nuevas encrucijadas del gusto⁶.

De esa manera, la historia de la Teoría literaria y la estética artística del Renacimiento europeo y del Siglo de Oro español, como la evidencian las presentaciones tradicionales desde Spingarn hasta Weinberg o desde Menéndez y Pelayo hasta nuestros días, se puede orientar actualmente como un trabajo histórico y filológico de seguimiento de la peculiar recepción deformante de los textos clásicos de Platón y de los retóricos, pero sobre todo de Aristóteles y de Horacio, difundidos en la Europa moderna a partir del monumental esfuerzo de interpretación y asimilación parafrástica de Francesco Robortello. Es decir, se trata de constatar, comprender y describir el interesante proceso estético e histórico-literario, en virtud del cual los textos objetivos y objetivables de las «autoridades» clásicas devienen en *patrones* o marcos «ad hoc» en la móvil dialéctica de su recepción y asimilación renacentista.

Como se sabe, el «desafiante» planteamiento de Iser y de Jauss⁷ hacia una estética de la recepción como cambio de paradigma de los estudios histórico-literarios y críticos, ha marcado una de las características más visibles y diferenciadas de la ciencia literaria europea y americana en estos años de revisión metodológica postestructuralista⁸.

⁵ Véase la sistematización sintética de las mismas, como propuesta esquemática para una historia de la tradición del pensamiento literario en Occidente, en mi libro en colaboración con M. T. HERNÁNDEZ, *La Poética: irradición y modernidad*, Madrid, Síntesis, 1988, pp. 11-32.

⁶ Recuérdense las conocidas tesis sobre la manipulación y las forzadas síntesis sucesivas de conceptos y autoridades heterogéneas, como la de M. T. HERRICK, *The fusion of the horatian and aristotelian literary criticism*, Urbana, Univ. of Illinois Press, 1949, las cuales deben ser contempladas en la extensión de los materiales de las grandes obras clásicas de B. Weinberg, J. J. Murphy, M. Fumaroli, etc...

⁷ Se alude sobre todo, como es evidente, a la intención programática de la escuela alemana de Constanza, expresada singularmente en el conocido discurso-manifiesto de H. R. JAUSS, «La historia literaria como desafío a la ciencia literaria», difundido en versión española por H. U. GUMBRECHT (ed.), *La actual ciencia literaria alemana*, Salamanca, Anaya, 1971, pp. 37-114.

⁸ Rasgo fundamental, puntualmente identificado pronto entre nosotros por F. LÁZARO CARRETER, tanto en el preámbulo de sus *Estudios de Poética*, Madrid, Taurus, 1979, 2.ª ed., como en estudios tales como «La literatura como fenómeno comunicativo», en J. A. MAYORAL (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco, 1986, pp. 151-170.

A este respecto creo que, una vez más, una toma de postura en principio innovadora y necesaria de la teoría de la recepción ha bordeado en muchos casos el riesgo de desmesurar hasta lo excesivo la autocomplacencia que señala el hallazgo y la proclamación de sus ideas centrales metodológicas como mero punto de partida. Tal es la principal censura en mi *Teoría de la Literatura* a la escuela alemana de la recepción; o más bien se trata de reclamar la necesidad urgente de la puesta en práctica histórico-literaria de aplicaciones y desarrollos verdaderamente consistentes e ilustrativos⁹. Mis demandas para exceder cuanto antes el bizantinismo descriptivo o polémico de las cuestiones generales del principio metodológico, se fundan en la persuasión de mi propia experiencia como historiador de las ideas histórico-literarias.

La historia de la teoría literaria del clasicismo humanístico europeo y de las poéticas y retóricas del Siglo de Oro español ilustra de manera privilegiada las complejidades de un capítulo fundamental en la historia de la recepción literaria, que evidencia la tortuosa asimilación y reelaboración modificadora de los *modelos* clásicos, asumidos como *patrones* clasicistas durante la Edad del Renacimiento europeo¹⁰. Lo que, a mi juicio, evoluciona del Renacimiento al Barroco es un conjunto relativamente homogéneo y unitario de materiales estético-literarios, ideas y formas, en los que se refleja y se expresa la monumental dialéctica de recepción, asimilación y transformación de los presupuestos de *tradición* a los datos, circunstancias y exigencias de *modernidad*.

Refiriéndome sólo al caso de la investigación estilística, decisiva para la historia de la literatura y el arte españoles en el Siglo de Oro, recordaré las reconocidas insuficiencias, casi siempre por la propia limitación parcial de los datos sintomáticos encuestados, en la caracterización crítica de los estilemas literarios diferenciales entre los textos literarios que han querido ser identificados como característicos del Manierismo y el Barroco. Ante la incómoda perplejidad que producen tal tipo de indecisiones y de aseveraciones críticas parciales al cientificismo de críticos e historiadores de la literatura, la fácil e inmediata constatación del reflejo del gusto en términos de conciencia teórica de la recepción estética en poéticas, preceptivas y documentos teórico-polémicos del Siglo de Oro depara clarificaciones sorprendentes.

Una base de decisión fundamental para el deslinde de estilos y de edades la constituyen los abundantes testimonios críticos, documentos teóricos y discursos académicos sobre acontecimientos artísticos contemporáneos, tales como el desarrollo de la prosa novelesca, las modificaciones fantásticas de la epopeya renacentista, las rupturas antiaristotélicas del teatro de Lope de Vega, la generalización española y europea de la retórica del conceptismo, los atrevimientos lúdico-formalistas del verbalismo culterano, etc...

⁹ Cf. *Teoría de la Literatura*, cit., sobre todo en pp. 219-255.

¹⁰ Mis afirmaciones en tales términos sobre la teoría literaria en la Edad renacentista como un capítulo privilegiado para la historia europea de la recepción literaria, se basan en los materiales movilizados, los procesos del sistema de ideas poético-retóricas descubiertos y las conclusiones establecidas en los dos volúmenes de mi obra, *Formación de la Teoría literaria moderna*, vol. I (Poética horaciana, Renacimiento europeo), Madrid, Cupsa, 1977; vol. II (Poética manierista-Siglo de Oro español), Murcia, Universidad, 1980.

Sintetizando aquí al máximo lo que ha sido objeto de mi propia investigación, el conjunto de los mencionados documentos críticos, testimonios expresos de una recepción privilegiada de la literatura contemporánea, evidencia el conjunto de transformaciones en los ideales del gusto durante la Edad renacentista. La historia de las ideas literarias en el largo período de tiempo al que se extiende el clasicismo de la Edad renacentista europea, muestra el lento desplazamiento, precipitado ya a partir del tercer cuarto del siglo XVI en países como Italia y España, del triple sistema didáctico-contenidista de causas de la poesía: *docere/res/ars*, hacia el ideal lúdico formalista evolucionado, manierista y barroco, que establece la triada correspondiente: *delectare/verba/ingenium*¹¹.

En España, hay que señalar a este respecto los grandes avances de innovación en el ideal formal-hedonista del Manierismo, que aportó precozmente nuestra primera generación áurea de retóricos. Se parte de la novedosa defensa de la «elocutio» en el *De ratione dicendi* de Luis Vives, o de los significativos atisbos de gusto formal-hedonista detectables en la monumental retórica de Antonio Lulio. Una generación ésta de eminentes preceptistas, con Arias Montano, Fox Morcillo o Fray Luis de Granada, que decaería bien pronto por cierto en el interés y modernidad de sus testimonios de recepción de un gusto artístico evolucionado.

Con nuestra poética clásica, una vez más, los tratados mayores, más estructurados y ortodoxos, como los de Pinciano o Cascales, testimonian una pesada inercia conservadurista de ideas. A ese respecto, serán sólo documentos ocasionales y heterodoxos, como el discurso académico del genio independiente de Lope de Vega, los que proclamen los avances del gusto manierista hacia el Barroco, mediante su opción por la supremacía del deleite. O bien, el decisivo tratado de psicología diferencial de Huarte de San Juan, de 1575, con su defensa acuñada en racionalismo moderno de los viejos mitos platónicos sobre el ingenio artístico, la inspiración y el proceso creador, que adelantaban a su época los ideales posteriores, románticos y en definitiva modernos, sobre la responsabilidad excepcional del genio artístico y el papel de la fantasía creativa. A tal respecto, por último, pocos documentos más reveladores y modernos que *El cisne de Apolo* de Luis Alfonso de Carvallo, el más progresista y positivo testimonio de la recepción teórica al progreso del nuevo gusto artístico manierista que produjo nuestra teoría literaria del Siglo de Oro.

Sin embargo, ni los avances iluminados del manierismo de un Vives, un Huarte o un Carvallo en la teoría literaria española, ni después de ellos, la progresión barroca de una estética de la *agudeza* y del *ingenio* con Gracián en Es-

¹¹ Tesis producida sobre todo como consecuencia del examen de los materiales de la *Formación de la Teoría literaria moderna*, cit., explicitada de manera inicial en el vol. II de dicha obra, pp. 247-335; y recientemente concretada en mi artículo, «Fundamentos retórico-poéticos en la estética del Manierismo», en A. SOTELO y M. C. CARBONELL (eds.), *Homenaje al Prof. Antonio Vilanova*, Barcelona, Universidad, 1989, pp. 279-295. La concepción globalizadora, muy insistida en el texto, del clasicismo renacentista como Edad, llevándome a relegar ahora como secundarios, dentro de ella, los rasgos periodológicos discriminantes, es una consecuencia de las tesis sintetizadas aquí. Aparece ya con voluntad de epígrafe englobante en *La Poética: tradición y modernidad*, cit., pp. 24-32.

paña o Pellegrini y Tesauro en Italia, deben hacer olvidar la condición esencialmente nómica, especular y mimética, analítica y racionalista, del ideal estético clasicista que gobierna las ideas literarias del Siglo de Oro español. La ruptura del espejo en que se mira la fantasía ingeniosa del clasicismo, por el empuje de la imaginación moderna, deberá aguardar a la transformación romántica de aquella vieja retórica de la *maravilla* barroca en una nueva y ensoñadora estética de lo *sublime*¹².

* * *

La consideración en grandes bloques sistemáticos de los testimonios de la recepción artística, tal y como yo he pretendido aplicarla en este y otros aspectos del Siglo de Oro español, manifiesta el modo en que siguen siendo activos los viejos ideales formalistas como el programa de Tynjanov y Eikhenbaum que concebían la historia literaria como evolución de sistemas de formas, el desideratum final de Bajtin sobre el proyecto de una estética de las grandes formas «arquitectónicas», o las demandas estructuralistas de gran ambición, que precisa cumplir previamente el diseño de estructuralismo genético de Goldmann¹³.

En tal sentido, el ideal postestructuralista de diseño polémico de la *tradición*, que Harold Bloom viene estableciendo desde su Poética de la influencia, bajo su personalísima interpretación de la «retractatio» intertextual postromántica y moderna como «misreading»¹⁴, encuentra a mi juicio un ámbito de prueba y de

¹² Se opera aquí de modo evidente, incluso simbólicamente, con la sugestiva tesis de M. H. ABRAMS, *El espejo y la lámpara*, Buenos Aires, Nova, 1982.

¹³ Hasta ahora no ha sido puesto de relieve suficientemente, a mi juicio, la fundamental postulación del «estructuralismo genético» de Lucien Goldmann en un programa de integración necesaria entre la historia y la teoría literarias. Como se señala a continuación, mi propio trabajo tipológico sobre la poesía lírica europea del Renacimiento al Barroco trata de realizar una argumentación explícita de los presupuestos teóricos diseñados por Goldmann, y sólo muy insuficientemente ilustrados por él mismo antes de su muerte. La desproporción entre la iluminación sugestiva de sus presupuestos teóricos, en relación a la capacidad testimonial privilegiada de los grandes sistemas de cultura, y la debilidad de las clarificaciones analíticas de muestra sobre sistemas culturales realmente complejos y representativos —Pascal, Malraux—, capaces de satisfacer la ambición histórico-crítica de sus postulados de base, resulta evidente en un libro fundamental como es *Le dieu caché*, difundido en español con el título de *El hombre y lo absoluto*, Barcelona, Península, 1968. En el panorama de la crítica actual, tal vez sólo la concepción teórica de Frederic Jameson haya avanzado en ambición global las perspectivas hacia una *Poética histórica*, entrevistas desde los formalistas y su corrector Batjin al «estructuralismo genético». La actualización de ese programa me parece una de las pocas salidas lógicas al desconcierto del relativismo postestructuralista.

¹⁴ Aspecto, como se sabe, central entre las estimulantes ideas del gran crítico norteamericano, expuesto sobre todo más explícitamente en su libro *The anxiety of influence*, Oxford, Oxford Univ. Press, 1973, donde, sin embargo, se reconoce ya la validez diferencial que tiene la obsesión liberadora del artista moderno —tesis fundamental de Bloom— frente a prejuicios bien establecidos en el arte clasicista como los de «imitación», «modelo», «retractatio», etc..., como se descubren, entre tantos otros, en la serenidad de Ben Jonson, ed. 1985, cf. pp. 27-28. El atractivo —y peligroso— concepto de «deslectura» (misreading), que supone el despliegue, como actividad concreta de liberación del testigo, implicado en la angustia del modelo, fue formulado programáticamente en *A map of misreading*, Oxford, Oxford Univ. Press, 1975. Venía siendo practicado con cierta timidez por el autor desde sus ensayos clásicos sobre los poetas románticos ingleses en *The visionary company* de 1961, libro traducido al español con el título de *Los poetas visionarios del romanticismo inglés*, Barcelona, Barral, 1974. Así el ejemplo presupuesto a sus objetos de estudio, se fue radicalizando en los ejercicios de lectura crítica del propio Bloom que comparecen en *Agon; towards a theory of revisionism*, Oxford, Oxford Univ. Press, 1982, donde las «licencias» de la libertad del crítico respecto a la objetividad de los datos textuales a propósito de Whitman, Blake o Wallace Stevens, han suscitado permanentes ataques por parte

contraste muy consistente en el examen de los sistemas de «topoi», como el ya mencionado de la gramática tópica de los ideales poético-retóricos renacentistas. Pero aún me parece más ilustrativa y aleccionadora la experiencia que se obtiene con el examen del complejo sistema que crea el intertexto de la lírica clásica renacentista.

Al estudio intertextual de las peculiaridades estructural-sistemáticas de este amplísimo conjunto de temas y de formas literarias, es al que vengo dedicando gran parte de mi atención en estos años de la etapa postestructuralista de actividad crítica. Se trata del conjunto de publicaciones desplegadas desde mi primera exposición metodológica en el libro común con J. S. Petöfi, *Lingüística del texto y Crítica literaria*, que se viene configurando como una teoría tipológica muy compleja de las macroestructuras, temáticas y argumentativas, en la lírica española del Siglo de Oro: a partir de Garcilaso de la Vega y de sus continuadores, como Herrera, Lope de Vega, Góngora y Quevedo¹⁵.

La experiencia del examen tipológico, macrosintáctico y macrosemántico, de millares de textos líricos de diversos autores del Siglo de Oro español pertenecientes a *géneros temáticos* muy distintos: amoroso, sacro, moral, –satírico y burlesco–, conmemorativo –panegírico, fúnebre–, etc; y a *clases estructurales*, retóricas y argumentativas tan variadas como el soneto y la décima, o la canción y la letrilla¹⁶, me ha conducido con frecuencia a constatar preciosos testimonios e ilustraciones de ese modo agónico y polémico en el que Bloom ha descrito magistralmente el trabajo de la intertextualidad.

Sin embargo el equilibrio dialéctico entre permanencia y cambio, entre tradición y diferencia, que es connatural a la estética clasicista de «imitatio» y «retractatio» del Siglo de Oro, impone la necesidad de subrayar, acotar, peculiaridades imprescindibles, ante la tentación atractiva de asumir sin más matices para la literatura española del Siglo de Oro categorías y principios, sin duda muy atractivos y de gran arraigo en el pensamiento postestructuralista de la estética de la recepción y de la crítica deconstructiva, tales como los de la intertextualidad polémica, la inestabilidad relativista del significado, abierta al predominio de la actividad semasiológica del receptor, la fragmentación del sentido y otros tales.

de la historiografía literaria especializada. No obstante lo cual, los resultados estéticos de la innovación crítica de Bloom son en cualquier caso envidiables, incluso llevados al peligroso espacio de las grandes generalizaciones histórico-culturales, como las que constituyen los conjuntos de sus «lecturas» en Chicago de 1982 (vers. esp., *Los vasos rotos*, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1986) y en Harvard de 1987-1988 (*Ruin the sacred truths. Poetry and belief from the Bible to the present*, Cambridge Mass., Harvard Univ. Press, 1989). Prueba reciente de todo ello la ofrece la enorme variedad de ejercicios críticos que constituyen el volumen de conjunto, compilado por J. HOLLANDER, *Poetics of influence*, Nueva York, H. R. Schwab, 1988.

¹⁵ Entre las síntesis que acogen momentos diferentes en la evolución de esa teoría tipológica, dirigidas en cada caso a lectores de intereses interdisciplinares variables, recordaré aquí sólo la más reciente, incorporada a mi *Teoría de la Literatura*, cit., pp. 306-317.

¹⁶ Para el despliegue del concepto macroestructural del tematismo como contenido semántico en sus progresivas concreciones, desde el *género* y la *clase* temática, al *tema* propiamente dicho, dentro de la esquematización canónica de la teoría tipológica, cf. «Testo, classe testuale, genere» en *Diacronia, Sincronia e Cultura. Saggi linguistici in onore di Luigi Heilmann*, Brescia, La Scuola, 1984, pp. 267-280. La tipología temática se complementa con la correspondiente tipología macrodistributiva o macrosintáctica, cuyas estructuras más evidentes e indicativas –si bien no las únicas– empiezan siendo las *clases estructurales* de la métrica a las que se hace alusión en el texto.

Se trata sin duda de brillantes categorías crítico-estéticas aportadas por el deseo característico de la modernidad en los últimos tiempos, a cargo de algunos conocidos representantes de la crítica europea postestructuralista como Barthes y Eco, de los cultivadores de la estética de la recepción alemana, y de la rica corriente de críticos e historiadores del romanticismo inglés y de la poesía moderna, como De Man, Hartmann, o el ya mencionado Harold Bloom¹⁷.

La mayor diferencia con la intertextualidad artística romántica y vanguardista, que ha inspirado la mayor parte de las ideas postestructuralistas sobre la relatividad del significado literario, reside en el concepto de *expresividad* y en el modelo de *funcionamiento imaginario*, característicos del arte clasicista en el que se inscribe la literatura española del Siglo de Oro. Un ideal mimético, racional y fantástico, *especular* en la afortunada imagen de Abrams, frente al modelo mítico de iluminación imaginaria que lo iría suplantando paulatinamente en Europa a partir del cambio de paradigma de la estética de lo *sublime*.

La cerrada competencia tópica, con la que cada nueva pieza artística tiene que afirmar sus derechos de originalidad en el poblado laberinto de la intertextualidad de la tradición clásica, no implicaba nunca el abandono del sistema clasicista de la referencialidad especular del ingenio y de la fantasía, incidiendo sobre referentes racionales de coherencia del sentido¹⁸. Ni siquiera en el caso de la

¹⁷ Mi propia síntesis y valoración respecto al conjunto de corrientes críticas, distintas aunque fuertemente interrelacionadas, a que se alude en el texto, han sido formuladas en mi *Teoría de la Literatura*, cit., especialmente en la Parte segunda, «Sobre la convencionalidad artística», pp. 183-323.

¹⁸ Como puede verse, atribuyo diferencialmente al componente psicológico-genético del arte clásico las capacidades de *ingenio* y *fantasía*, diferenciándolas de la *imaginación*, principio reclamado especialmente desde el Romanticismo como símbolo diferencial de la nueva poesía *sublime*, con voluntad evidente de distinguir sus productos de los de la poética barroca de la *maravilla*. Poco hay que añadir aquí sobre la condición intelectual, «arte del juicio», aunque no silogística del ingenio, después de su tratamiento exhaustivo por los teóricos barrocos del conceptismo; véase mi libro, *España e Italia ante el conceptismo*, Madrid, C. S. I. C., 1968. Los efectos innovadores del ingenio agudo en su exploración racional del mundo tienen la virtud de ser, efectivamente, renovadores e insólitos; descubriendo relaciones inhabituales entre objetos e ideas comúnmente no puestas en contacto y parangón de semejanza o de contraste por la razón o por la experiencia. Sin embargo ni la capacidad del ingenio, ni su consecuencia operativa, la agudeza, dejan de ser concebidas por el arte barroco y su preceptiva como productos psicológicos englobados en la órbita intelectual de la razón.

Respecto a la fantasía, capacidad imaginativa que asocio a la estética del arte clasicista, para explicar la verosimilitud, sobre todo la ficcionalidad realista; seguimos la iniciativa diferencial de la que partieron los teóricos románticos alemanes e ingleses. Pero ante la inversión de términos y contenidos de *imaginación* y *fantasía*, que es observable entre ellos, me inclino por asimilar las acepciones de Coleridge, antes que las de los poetas y filósofos alemanes, como A. G. Schlegel (Cf. R. WELLEK, *Historia de la crítica moderna*, Madrid, Gredos, 1973, vol. II, pp. 58-59). De ese modo, considero «fantásticas» aquellas operaciones de la imaginación, movilizadas por los estímulos de los textos artísticos, que son más próximas y vinculables a las constataciones conscientes de la razón y de la experiencia; por el contrario, entiendo como estrictamente «imaginarios» los constructos psíquicos imaginativo-sentimentales subconscientes. Véase *La Poética: tradición y modernidad*, cit., p. 52.

Cuando se insiste en la condición radical de ruptura diferencial entre clasicismo y modernidad, los defensores más tradicionales e informados de esa atractiva y cómoda escisión –cosa diferente es que la misma tenga consistencia histórica–, como los que se mencionan en el texto, suelen apelar directa o indirectamente a la contraposición de principios –ingenio y fantasía vs. imaginación– para explicar las razones de divergencia más profunda entre el arte clasicista de la «maravilla» referencial-verosímil y el arte moderno del «sublime» abstracto. Naturalmente en el caso de Bloom, uno de los más prudentes exégetas del arte moderno a partir de la «ruptura de los vasos» –cultura obliga, incluso a pesar de sus propensiones a la fascinación vehemente–, el poder autónomo de la imaginación romántica culmina en poetas como Blake o Shelley la construcción alternativa de un paraíso satánico de la

extenuante atmósfera tópica de la lírica amorosa de tradición más cerradamente petrarquista y cortés.

Así lo ilustra, por ejemplo, el atrevido Góngora de las *Soledades* y el *Polifemo*, aplicándose meticulosamente a manipular estrategias macro y microtextuales de expresividad retórica para reelaborar el viejo tema ausoniano del «carpe diem»—contenido semántico y macrosintaxis argumentativa aquí inseparablemente solidarias en una estructura— en «Mientras por competir con tu cabello». Frente a él, la evidencia inmediata y conocida de centenares de antecedentes ilustres, desde «Mentre che l'auro crin v'ondeggia in torno» de Bernardo Tasso, al modelo ilustre, imprescindible, de «En tanto que de rosa y d'azucena» de Garcilaso¹⁹. O bien, incluso, cómo el propio Quevedo de «El canto a Lisi» recurre a mecanismos de expresividad milagrosa, desde la distribución acentual a la estructuración macrotextual de la argumentación y el contenido, para triunfar incluso de sí mismo, —hay decenas de ensayos equivalentes dentro de su propio cancionero— con su pieza antológica del tematismo de amor y muerte en el insuperable soneto «Amor constante más allá de la muerte»²⁰.

El «ansia de influencia» que el talento de Bloom ha elevado a términos de fórmula definitiva en el fenómeno de la tradición y la intertextualidad literaria romántica, sobrevive palpitante sin duda en singulares artistas del Siglo de Oro español como son Lope de Vega, Quevedo o Góngora; pero sin intentar exceder nunca las exigencias significativas de la expresividad aguda y de la fantasía referencial realista del artista clásico; sin quebrantar los márgenes estables del sentido. En suma, se trata de la fórmula contraria a la que llegan los referentes más caros a Bloom, desde Blake a Shelley, dentro de una poética en la que las siempre controladas libertades conceptuosas del ingenio barroco se ven insalvablemente fracturadas con la definitiva transformación del espacio de la imaginación artística en el universo sublime romántico.

* * *

Al comienzo de estas páginas he destacado, como una de las tareas más fructíferas de expansión cumplidas por el postestructuralismo, la extensión «proyectada» de las estructuras formales de la *expresividad* material-verbal, sobre el que se podría concebir como el *espesor* inmaterial del texto literario. Un espacio de elaboración imaginativa donde se desenvuelve la actividad de encuentro pragmático-comunicativa entre la *imaginación* y la *sentimentalidad* de la propuesta *poiética* del autor-emisor y los hallazgos *aiscéticos* de los receptores. En mi propio caso, esta tarea no es ya un simple enunciado programático. A partir sobre todo de mi libro de 1985, sobre *La construcción imaginaria en «Cântico» de Jorge Guillén*, he ido recorriendo diversas etapas analíticas en ese programa de *semántica* imaginación moderna, en atormentado proceso de independencia del Satán resignado en el *Génesis* clásico.

¹⁹ Véase mi estudio «Tipología textual de los sonetos españoles sobre el *carpe diem*», en *Dispositio*, 1978, III, 9, pp. 243-293.

²⁰ Remito a mi propio análisis de este poema, en clave de «diferenciación» estética e histórico-literaria a partir de su emplazamiento concreto en el intertexto tradicional de la poesía clasicista, realizado en *Teoría de la Literatura*, cit., pp. 190-196.

y *sintaxis* imaginarias, que en la actualidad se concentra en estudios concretos sobre la estructura del mito espacial en Cervantes y en la imaginación de los místicos carmelitas, San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús; o bien en poetas románticos como Novalis, Hölderlin o Leopardi. Algunos anticipos de esa investigación en curso han aparecido ya en las noticias sobre la constitución espacial del imaginario en la primera edición de mi libro de 1989 *Teoría de la Literatura*²¹.

La justificación de esa tarea pendiente de la crítica literaria estructuralista, con base estrictamente inmanente textual-formal, se siente tanto más fuerte y necesaria, cuanto que hoy ya es constatable la limitación estéril del formalismo evolucionado en los años sesenta y setenta. Me refiero al entendimiento estructuralista más estricto, aquel encerrado en la «cárcel» del lenguaje en acertado recuerdo de Jameson; el estructuralismo que enclaustra y concentra su atención en las estructuras materiales de pura mediación imaginaria y estética, de espaldas a los hallazgos de la mitocrítica de Bachelard y de Mauron, o a la antropología de la imaginación de Bodkin o de Durand²².

Tomemos el caso del deslinde diferencial del que antes me he ocupado, entre la enunciación artística del clasicismo con una referencialidad marcadamente realista y postural, que gobierna la estructura poética y pragmático-comunicativa del lenguaje artístico del Siglo de Oro español, y el discurso de referencias menos naturalistas, más elusivo y nocturno de la imaginación romántica. Con ello el papel discriminativo de ese doble despliegue de la imaginación resulta fundamental. Los modelos de la «compañía visionaria» romántica de Bloom, Shelley o Keats; o los de la novela vanguardista moderna, desde Joyce a Kafka, que han inspirado, sobre todo, las propuestas de una estética alternativa, abierta, de la modernidad artística para Barthes, Eco o Iser, quedan sin duda mucho más justificados. Se trata del resultado evolucionado de una nueva estética de la imaginación sublime, bien remota ya, si no distinta, de los programas textuales clasicistas de la agudeza *expresiva* retórico-formal.

El rasgo diferencial que acota y delimita peculiarmente el modelo clásico de discurso artístico característico del Siglo de Oro español, ha sido definido tradicionalmente como realista. Recuérdese incluso la generalización de esa característica fuertemente mimético-referencial de la peculiar ficción artística, a constan-

²¹ *Op. cit.*, pp. 404-438.

²² G. DURAND, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1981, (ed. or. 1961). Se trata de su obra fundamental, un «atlas» antropológico de ambición exhaustiva sobre los tres regímenes simbólicos de la imaginación; conviene tener presente también del mismo autor *Le décor mytique de la «Chartreuse de Parme»*, París, Corti, 1971, así como los trabajos de su escuela de Grenoble, entre los que destaca la importante tesis de su discípula Simone Vierme sobre la novela iniciática de Julio Verne. El importante antecedente de M. Bodkin, *Archetypal patterns in poetry. Psychological studies in imagination*, Londres-Nueva York, Oxford Univ. Press, 1974 (ed. or. 1934) viene siendo escasamente atendido fuera de la crítica anglosajona, frente a la influencia de la mitocrítica francesa de Mauron y sobre todo a la fortuna masiva de Bachelard. Una situación que se invierte, aún más restrictivamente incluso, en el caso de la difusión anglosajona de la importante obra de Durand. Por mi parte, vengo reclamando extensamente de la crítica literaria, desde 1985 hasta mi reciente *Teoría de la Literatura*, de 1989, la atención que merece la importante obra de Durand, cuya difusión entre nosotros ha favorecido decisivamente la no demasiado tardía traducción de Taurus, de 1981.

te general de la literatura española, abordada con convicción en el pasado por observadores tan avezados como Menéndez Pidal.

Soy perfectamente consciente de que hoy no vivimos ya, ni mucho menos, momentos científicos en los que se otorgue crédito a categorías de generalidad culturalista tan incómodamente verificables. Lo que, en mi opinión, podría ser aceptable y fructífero, sin embargo de esa articulación demasiado genérica para los estudios literarios actuales y futuros, sería la reactivación de la conciencia crítica en punto a la peculiar voluntad globalmente especular y mimético-realista que construye el universo referencial de la fantasía y la agudeza clásicas en el Siglo de Oro.

La temprana estilización idealista del platonismo español, que gobierna la ficción fantástica de la novela sentimental y pastoril en nuestro primer Renacimiento, como la implantación posterior de la mimesis aristotélica del Cervantes más realista de *Rinconete*, *La Gitanilla* o *La ilustre fregona*; el avance más tardío del universo de símbolos sobre la ambigüedad, el engaño de las apariencias y el sueño de la realidad, que caracterizan la versión artística del desengaño histórico nacional en el Barroco español, no son más que manifestaciones progresivas de la distorsión ingeniosa de una semántica simbólica, a través de cuya óptica la agudeza y la fantasía ensayan formas de exploración inédita en un universo tradicional de coordenadas constantes²³.

La andadura de la imaginación en las ficciones y conceptos del ingenio en la literatura clásica española llegó a ser extraordinaria y aun extravagante; pero el cristal de la urna referencial que contiene las criaturas y las experiencias de nuestro arte en el Siglo de Oro, no había sido quebrado por aquel otro ímpetu imaginario que introdujo la subversión sublime del Romanticismo, la cual se habría concentrado desde entonces en producir la ruptura vanguardista de la escritura moderna. Este hecho decisivo ha de establecer, a mi juicio, el límite involudable que *acota* diferencialmente la especulación crítica —y la lectura, cuando quiera ser rigurosa— sobre el significado en las construcciones clásicas de discurso, en las que se incluye el total del sistema de referencias imaginarias de la Literatura española en el Siglo de Oro.

Adviértase que lo que aquí se señala es sólo un límite diferencial, que de cierta manera pretendo que sirva exclusivamente como «marca» o zona de seguridad y garantías para preservar al menos el arte clásico frente a un género de riesgos críticos y de licencias de lectura que se han cebado, irremediamente por ahora, en la interpretación del arte moderno. Respecto a éste último, no me parece conveniente ni necesario en este trabajo tratar de discutir con rigor en torno a la verificación exacta de sus límites históricos, y aún menos sobre el alcance incuestionable de las supuestas «diferencias» reales, en relación al sistema de principios naturales y estéticos que regulaban el funcionamiento psicológico, textual, social y comunicativo del arte clásico y clasicista.

²³ Creo expresar en esta línea no sólo mi propio criterio personal, sino la convergencia mayoritaria con la interpretación crítica más corriente sobre el período y el arte españoles en el Siglo de Oro. Remito a mi propia síntesis reciente sobre el «estado» de la crítica literaria especializada en mi balance. *La prose baroque*, dentro del número monográfico de la revista *XVIIe Siècle*, 1988, 160, 3, coordinado por J. CANAVAGGIO, *Le Siècle d'Or espagnol*, pp. 295-302.

Hay que advertir, no obstante, que más allá de esa indudable voluntad de diferenciación y de ruptura, que en grado variable viene llenando los manifiestos artísticos y la reflexión crítica desde el Romanticismo, y que se habría acentuado sobre todo en las manifestaciones vanguardistas de la escritura y el arte modernos; la realidad de las obras «modernas» observada con detalle y pormenor revela una nitidez notablemente más débil del trazo diferencial, de lo que pretende la observación crítica y los deseos artísticos «de conjunto». Partiendo de la labor de esfuerzo diferenciador constatable en el trabajo de los críticos más apasionados de la modernidad, incluso en los más estimables y útiles como puede serlo Bloom, sobre los textos románticos operan visibles deformaciones abusivas de la consciencia tradicional de congruencia imaginaria espacio-temporal, manifiestas en los poemas de Blake, Shelley o Keats.

A muy recónditos y peregrinos confines del universo de la fantasía arrastra desde luego el itinerario bizantino de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, el vuelo nocturno de la llama de amor viva de San Juan o el hondón íntimo en *El castillo interior* de Teresa de Jesús. Explorarlos en clave de una teoría postestructuralista de la imaginación literaria es sin duda algo más que una simple tarea complementaria pendiente. Constatar la singularidad del efecto imaginario de un texto poético, la profundidad o la rareza de la peculiar mitología temporal de los regímenes simbólicos, o del mito espacial sobre el que se construye la orientación antropológica imaginaria del mensaje artístico excepcional, me parece actualmente una de las vías más directas para señalar las claves de la *poeticidad*, el alojamiento menos metafórico del efecto estético en las grandes obras de arte²⁴.

Bajo la complejidad secundaria y anecdótica del revestimiento semántico de los mitos, de su encarnadura simbólica individualizante, comparece la segura raíz poética de la universalidad de un esquema imaginario de orientación espacial antropológica. El doble sentido del despliegue cinético vertical, ascensional y descendiente, iguala multitud de símbolos distintos en el mito común eufórico-depresivo, diurno-nocturno, de la elevación y la caída: Ícaro y Faetón, Infierno y Paraíso en la exploración escatológica de la imaginación que culmina en la *Comedia*. La doble orientación posible del sentimiento espacial de expansión explica la sensación de completez universalizante del mito homérico: el viaje de la *Odisea*, como la abierta invitación del espacio a la imaginación, con su contrapunto de la convergencia espacial antagonica: el choque de la *Iliada* como limitación polémica de la incompatibilidad²⁵.

²⁴ Aludo a la tesis fundamental de mi reciente *Teoría de la Literatura*, la cual ha tratado de recuperar la vieja distinción vico-croceana entre poesía y literatura para deshacer el equívoco introducido en la crítica moderna al menos desde los formalistas rusos. La teoría literaria estructuralista, en especial la orientación que podríamos definir más estrictamente como poético-lingüística, confundió en el concepto inicial de «literariedad» la expresión de los rasgos específicos, constatables y previsibles, en el uso artístico del lenguaje y la estimación de los *valores*, en términos de respuesta o de adhesión psicológica, estética y emocional, a los estímulos de los textos artísticos. Para mí se trata de redefinir los condicionantes de *expresividad* textual susceptibles de generar, en los casos más logrados de la comunicación artística, el tipo de respuestas *imaginarias* sobre el *enunciado* que identificamos axiomáticamente como poéticas o conmovedoramente estéticas.

²⁵ A mi juicio, las Poéticas de la imaginación, del tipo de la de Durand o incluso de la de Bachelard (pese al emblemático título de uno de sus libros más característicos, *La poética del espacio*)

Seguramente que, en buena medida, parte de la fascinación poética de Cervantes —aciertos verbales de expresividad a parte— reside en la hondura clarividente de su construcción mítica. En el desdoblamiento simbólico, tantas veces señalado, del imaginario humano que encarnan las dos criaturas más singulares de Cervantes, se afirma el bifrontismo universal del despliegue de la imaginación; no sólo pragmatismo frente a ilusión, sino certidumbre y engaño de la posturalidad, cara y cruz de la evidencia, día y noche de la fantasía. Y como la del tiempo, también dual y complementaria es la magistral plasmación cervantina del espacio: protegido, doméstico y urbano de las casas, ventas y palacios como dominio de las sugerencias de *ámbito*, de espacio cercado y acogedor; enfrente, el campo raso de los caminos interminables en la llanura tórrida sin confines, dominio del *acecho*, de la desolación y de las aventuras sin ventura²⁶.

Al acordado despliegue de su elaboración mítica deben sin duda la ironía y la ambigüedad cervantinas aún más seguros valores de solidez poética. Precisamente en la destitución irónica del juego de contrarios, de *diferencias* entre Don Quijote y Sancho, de la que se han percatado habitualmente todos los lectores y críticos de la segunda parte de *Don Quijote*, puede buscarse la poeticidad pura

han focalizado su atención sobre los símbolos y regímenes que traducen *semantizaciones* de la conciencia y la orientación subconsciente *temporal* antropológica. Asumiendo por mi parte la importancia de este componente simbólico-semántico de la producción imaginaria, me vengo esforzando predominantemente en los trabajos a que se alude en el texto, por trazar simultáneamente el *mito espacial* en que se expresa la orientación antropológico-imaginaria de los artistas, en paralelismo casi absoluto con los mitos simbólicos temporales. Dada la condición *esquemática* de tales diseños de orientación espacial, en la medida además que organizan y distribuyen la disposición de los símbolos, he denominado provisionalmente *sintáctico* a este aspecto espacial-dispositivo de una teoría de lo imaginario. No se confunda sin embargo mi concepto, más bien metafórico, del mito espacial como expresión de una *sintaxis* imaginaria, con la denominación más estricta de J. Burgos, quien por tal entiende fundamentalmente la combinatoria de los símbolos en el conjunto del texto. Cf. J. BURGOS, *Pour une poétique de l'imaginaire*, París, Seuil, 1982.

²⁶ Véase la correspondencia del mito espacial cervantino del *Quijote*, aquí aludido, con el de las *Novelas ejemplares*, según mi análisis en *Teoría de la Literatura*, cit., pp. 429 y ss. Obviamente, las modulaciones personales del mito espacial ofrecen variaciones individuales muy peculiarizantes. La ordenación imaginaria del espacio que establece el mito espacial cervantino, selecciona dimensiones personales que no se cumplen en el caso del de Quevedo, por ejemplo, o en general en el de los místicos. Caracteriza la simbolización imaginaria del espacio en estos últimos la duplicidad de ámbitos, la oposición entre un *aquí* constatable, espacio del proceso ascético, y el *allá* anhelado, sobre el que se establecen todas las hipótesis de consistencia como «proyección» de la experiencia diurna. Pero aun entre los místicos las diferencias son, a su vez, altamente significativas; dependiendo de las propias estructuras antropológicas de reconocimiento de sí y de experiencia del mundo. Eso explica, por ejemplo, la ensoñación masculina, de la fuga del alma en busca del Amado, como vuelo y salida de sí en la *Llama de amor viva* de San Juan de la Cruz, frente a la concepción de itinerario íntimo, visceral, «castillo interior», que configura la imaginación femenina del espacio del Amado como «hondón» en *Las moradas* de Santa Teresa.

La doble experiencia sobre el espacio, en general, peculiariza la oposición equivalente entre el pensamiento positivo y el ensueño romántico, característico éste último de la imaginación nocturna de Novalis y tematismo explícito en el portentoso idilio al *Infinito* de Leopardi. Es caso paradigmático también en el «desencuentro» forzoso entre la inquisición permanente de un espacio trascendental, ámbito del «dios anhelado» de un Juan Ramón Jiménez, en quien aparece casi permanentemente urgida la diferenciación entre un *aquí* y un *allá* («Piedra y cielo»), y un Guillén, por ejemplo concentrado en la exploración plenaria de un *aquí* intrascendible, en el disfrute gozoso de cada brizna del espacio diurno cotidiano, «del aire nuestro». Como compensación, la ascesis crecientemente esperanzada de la exploración poética angustiosa de Juan Ramón; frente a la frustración progresiva, mal disimulada, de Guillén, agotada la disciplina postural de *Cántico*, y limitado por las inercias imaginarias que crea esa misma inquisición, al enfrentarse con el enigma nocturno a partir de *Clamor*. Sobre las diferencias que reclaman los mitos respectivos a que aquí se alude, y sobre la complejidad del mito imaginario juan-

de la intuición absoluta estética, *prediferencial* o *diferencial* en los propios términos en que Derrida se expresó. Por cierto que con su énfasis deconstructivo puramente analítico, Derrida ha bloqueado, inexplicablemente a mi juicio, la riqueza de sugerencias sobre lo esencial poético, que se implican en su propio discurso sobre la escritura. Bastaba con haber acogido la noción de absoluto prediferencial que funda la conciencia de «traza», a la corriente de explicación estética y prelógica de la poeticidad como absoluto del lenguaje en estado original de pureza. Una tradición que arranca al menos con las intuiciones románticas del Vico y de Herder y que ha pervivido en Heidegger, modelo más inmediato de Blanchot y Derrida, hasta la concepción de la alternativa poética como verdad frente a la crítica al logocentrismo metafísico²⁷.

Pese a lo seguramente prometedor y fascinante de esos avances poéticos del imaginario temporal y espacial, las coordenadas físicas de la espacialidad convencional, postural y sensible, no se desvanecen nunca por completo ni en Cervantes ni en ninguno de los grandes literatos del Siglo de Oro español; con lo que las pautas a la fijación del significado como mensaje de aquellos textos, no alcanzan la poderosa dispersión plurivalente que aporta a los suyos la sugerente fractura romántica del espacio de la imaginación poética sublime.

La periferia de la connotación imaginativa del discurso clásico en el Renacimiento y en el Barroco literario español, la crean las libertades erráticas de la *agudeza*: una capacidad intelectual y analítica, como la interpretaron todos los teóricos del conceptismo literario, empezando por Gracián. El ingenio examina el mundo mediante el artificio retórico de la catacresis metafórica del *concepto*, alcanzando el descubrimiento inédito de proporcionalidades y de discrepancias insólitas. La agudeza barroca supone un examen conceptual del mundo en términos de ponderación maravillosa, de correspondencias insólitas dentro de la verdad real²⁸. Un recorrido que no se plantea exceder ni desconcertar los hitos espaciales de la orientación antropológica convencional en el entendimiento clásico del tiempo y del espacio. Las travesuras ópticas del *Diablo Cojuelo*, o la dinámica frenética de la *Hora de todos* contaban con los seguros efectos irónicos de transgresión de unas coordenadas establemente reconocidas.

La alternativa abierta a la destitución imaginaria de las coordenadas de realidad como desintegración de la conciencia objetiva, la ensayaría sólo el arte a partir, en todo caso, del gusto visionario romántico²⁹.

ramoniano, véase el libro de J. D. PUJANTE, *De lo literario a lo poético en Juan Ramón Jiménez*, Murcia, Universidad, 1988.

²⁷ El conjunto de estas afirmaciones, sobre una posible re-construcción poética de la de-construcción filosófica derrideana, fundada en la fuerte implantación intuitiva de su metáfora de la «escritura», se basa en análisis de pormenor más extensos realizados en *Teoría de la Literatura*, cit., pp. 263 y ss.

²⁸ Así lo reconoce unánimemente el análisis de la *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián, pieza clave de la poética barroca del conceptismo europeo, desde KLAUS HEGER, *Baltasar Gracián: estilo y doctrina*, Zaragoza, Fundación F. el Católico, 1960, y mi tesis *España e Italia ante el conceptismo*, cit, pp. 79 y ss., hasta los exámenes más recientes como el de E. HIDALGO SERNA, *Das ingeniöse Denken bei Baltasar Gracián*, Munich, Fink, 1983, o el de M. T. HERNÁNDEZ, «La teoría literaria del conceptismo, en Baltasar Gracián», en *Estudios de Lingüística. Universidad de Alicante*, 1983, 3, pp. 7-46.

²⁹ La opinión crítica sobre la «escritura moderna», si se funda sobre la base de la experiencia resultante de exégesis minuciosas y próximas a los textos, obliga a corregir, a mi juicio, muchas de las

Tal es el concreto límite imaginativo que acota el discurso literario del clasicismo áureo español: Arte internacional renacentista, clásicamente especular, de sereno simbolismo mimético; arte de ingenio, más tarde, con la eclosión del espíritu nacional en el Barroco español, agudeza y fantasía desplegadas en la poética de certezas inéditas y deslumbrantes de la maravilla; arte del juicio, instrumento de la prudencia.

Arte español del Siglo de Oro, para el que no habría sonado aún la hora de las crisis más absolutas de la certeza tradicional; grandioso arte de análisis en el espacio firme de una razón convencional³⁰. Todavía no exploración deslumbrada, en la plenitud sublime de la iluminación que destituye el límite entre lo acotado y lo infinito, entre lo limitado y lo eterno. Los críticos no debemos olvidar esta última, definitiva, diferencia.

generalizaciones demasiado exageradas, o por lo menos muy inconcretas, sobre las que se construyen las barreras de separación más drásticas y esquemáticas entre el arte moderno y el arte clásico. Piénsese, por ejemplo, en el caso de la evolución aparentemente irracionalista de la escritura moderna de Lorca en obras como *Poeta en Nueva York* o *El público*. Sin embargo, el propio autor descartaba explícitamente –como es sabido– el mito surrealista de la pretendida «escritura automática», e incluso aleccionaba a sus lectores y oyentes sobre una singular «lógica lírica» que prestaría sentido a las correlaciones de imágenes en el interior del texto. Cf. M. GARCÍA POSADA, *Lorca: interpretación de «Poeta en Nueva York»*, Madrid, Akal, 1981.

³⁰ En esta concepción global sobre el imaginario artístico del Siglo de Oro español, no cuentan sólo las observaciones de la experiencia literaria, sino también sus convergencias en espacios artísticos más amplios, como el de la pintura; véase mi libro en colaboración con M. T. HERNÁNDEZ, *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*, Madrid, Tecnos, 1988, especialmente pp. 220-236.