

EL CONCEPTO DE LO CONTEMPORANEO EN LA LITERATURA

Joaquín M^a Aguirre Romero

Universidad Complutense de Madrid

El tiempo es un "continuo", no tiene separaciones que permitan dividirlo. Cualquier división que establezcamos en él es arbitraria y ha de estar justificada en su elección. El problema que nos planteamos aquí es el de cómo situar en un *momento* determinado de la historia, o del continuo temporal, el comienzo de lo "contemporáneo".

El concepto mismo de "historia" implica ya una serie de sucesos enlazados en el tiempo. Unos acontecimientos en los que una visión posterior busca nexos de causalidad. Esta "mirada hacia atrás" es la que establece las distinciones, las separaciones, los sucesos cuya realización marcaron un cambio de rumbo o una transición, un cambio de estado; en definitiva, es el sujeto que mira hacia atrás quien crea la "historia" en cuanto tal.

El problema que nos planteamos es el de "encontrar" un *lugar* de la historia, un punto del continuo temporal, en el que podamos situar un "cambio significativo", un cambio diferencial respecto a lo anterior: buscar dónde "comienza" lo "contemporáneo".

Si entendemos por "contemporáneo" aquello que también nosotros compartimos, buscar lo contemporáneo es buscar en qué punto comenzó nuestra *existencia diferenciada*. Es decir, en qué punto del continuo temporal comenzamos a sentir que los otros se nos parecen. Este parecido, por supuesto, es una percepción, no una realidad. Sucede como con las líneas de los mapas, que sólo existen sobre el objeto simbólico y no sobre la superficie de la tierra. La Historia sería, pues, el *mapa* del devenir humano; una superficie simbólica sobre la

que se han trazado líneas y divisiones de forma artificial para poder orientarnos. Nadie tropezará nunca con la línea de un meridiano, como nadie notó nada especial al pasar de la época moderna a la contemporánea.

Pero, además, estamos buscando el comienzo de lo “contemporáneo” en un campo determinado, el de la literatura: lo “contemporáneo literario”. Si entendemos lo contemporáneo en el sentido antes expuesto, como lo compartido, esto puede variar según los campos elegidos. Es interesante, en este caso, hacer referencia al concepto de “paradigma” y al de “revolución científica” establecidos por Thomas S. Kuhn para el campo de las ciencias físicas.

Kuhn entiende que la historia de la ciencia debe ser considerada no desde el plano de la sucesión de acontecimientos aislados, desde la acumulación, sino desde el punto de vista de los cambios de “paradigmas”. Un paradigma es “un modelo o patrón aceptado” (Kuhn, 1980, pág. 51) por la comunidad científica y dentro del cual se desarrolla lo que Kuhn llama la “ciencia normal”:

[...] “ciencia normal” significa investigación basada firmemente en una o más realizaciones científicas pasadas, realizaciones que alguna comunidad científica particular reconoce, durante cierto tiempo, como fundamento para su práctica posterior. (ídem, pág. 33)

Un paradigma es, por tanto, un conjunto de conocimientos que son considerados como válidos por la comunidad durante un tiempo determinado. Lo que causa el paso de un paradigma a otro -de un patrón a otro- es una “revolución”, la introducción -y aceptación- de un hecho científico que invalida el modelo anterior y propone otro. Kuhn señala los “principales puntos de viraje en el desarrollo científico, asociados a los nombres de Copérnico, Newton, Lavoisier y Einstein” (ídem, pág. 27).

Si aprovechamos los conceptos de “paradigma” y de “revolución” de Kuhn y los trasladamos al campo de la literatura, tendríamos que buscar en qué momento se produjo el cambio de paradigma estético. Antes de iniciar esta búsqueda es necesario hacer una serie de puntualizaciones que permitan diferenciar el funcionamiento de los campos artísticos y de los científicos.

En primer lugar, en el terreno científico un paradigma anula a otro puesto que demuestra su invalidez. En segundo lugar, en el campo científico tiene sentido el concepto de progreso en el sentido de mejora. En el campo del arte, por el contrario, el concepto de progreso asociado al desarrollo temporal no es válido, ya que la validez o la calidad estética de una obra no se "demuestra", como sucede en el campo científico, sino que se mueve en el terreno del "gusto", de los juicios de valor. En otras palabras, no hay ninguna "ley" que establezca que un cuadro de Velázquez es inferior a uno de Picasso por el simple hecho de que hayan pasado unos siglos entre la realización de uno y otro. No hay, igualmente, una "ley" que establezca que Joyce es superior a Cervantes, mientras que un cambio en el terreno científico sólo se produce si demuestra una mayor eficacia en sus aplicaciones.

Esto implica que en el campo estético un paradigma no *anula* necesariamente a otro, sobre todo si esto se considera desde el punto de vista de las formas artísticas. En el arte no hay *progreso*, hay sucesión y, en muchos casos, simultaneidad.

Esta última apreciación nos lleva a un aspecto concreto: ¿es un "estilo" un paradigma artístico? ¿Podemos hablar de un "paradigma contemporáneo" desde el punto de vista del *estilo*? Entendemos que éste no es el camino adecuado por lo anteriormente señalado, la convivencia/simultaneidad de estilos.

A esto hay que añadir que, al contrario de lo que sucede en el campo científico en donde un paradigma anula al anterior, en el campo artístico un paradigma es "asimilado" por los posteriores. Por ejemplo, la "recuperación" por parte de los románticos alemanes de Homero ("...el carácter esencialmente latinizante de la cultura clásica, que relegaba a Homero muy por detrás de Virgilio...", según señala Gérard Genette)(Genette, 1989, pág. 74). Aquí se puede apreciar cómo también es un hecho diferencial entre un momento y otro de la historia el "objeto" de las recuperaciones, ya que implica un cambio de gusto estético, o si se prefiere, de sensibilidad, y una nueva jerarquización de los precedentes.

¿En dónde hemos de buscar, pues, los elementos que permitan establecer un cambio de paradigma estético? Es necesario buscar unos criterios que permitan determinar el momento del cambio que introdujo el nuevo paradigma, el momento en el que se produjo un cambio que modificó las "estructuras estéticas". Estas estructuras no

debemos buscarlas en el interior de la obra literaria o artística en general, sino en el sistema de relaciones que se establecen alrededor (o a causa) de la obra. Estas estructuras son las que afectan a las tres instancias involucradas en el hecho artístico: el autor, la obra y los receptores.

Entendemos que las relaciones entre las tres partes antes señaladas pueden desglosarse de la siguiente manera:

- 1.-La relación que el artista mantiene con su propia obra (actitud hacia la creación, su finalidad).
- 2.-La actitud, bidireccional, que mantienen el creador y los destinatarios (la actitud que el artista muestra hacia la sociedad/la actitud que la sociedad muestra hacia el artista).
- 3.-La actitud que la sociedad mantiene hacia la creación artística (qué se busca en ella, qué necesidades satisface).

Creemos que esta estructura de relaciones permite la definición de un nuevo paradigma estético, no necesariamente basados en criterios "estilísticos". Veamos un texto suficientemente representativo del "espíritu de una época", el Discurso preliminar de la Enciclopedia, redactado por Jean-Baptiste Le Rond D'Alembert (1751):

[...] Hay otra clase de conocimientos reflexivos de los cuales nos toca ahora hablar. Consisten en las ideas que nos formamos nosotros mismos al imaginar y componer seres semejantes a los que son objetos de nuestras ideas directas: esto es lo que se llama imitación de la Naturaleza, tan conocida y recomendada por los antiguos. Como las ideas directas que nos impresionan más vivamente son las que más fácilmente conservamos en la memoria, son también las que más tratamos de despertar en nosotros mediante la imitación de sus objetos. Si los objetos agradables nos impresionan más si son reales que si están simplemente representados, lo que pierden de agradable en este último caso se compensa en cierto modo con el placer que resulta de la imitación. En cuanto a los objetos que, siendo reales, sólo provocarían sentimientos tristes o tumultuosos, su imitación es más agradable que los objetos mismos, porque ella nos coloca a esa justa distancia en la que

sentimos el placer de la emoción sin sufrir el desorden. En esta imitación de los objetos capaces de provocar en nosotros sentimientos vivos o agradables, de cualquier naturaleza que sean, consiste en general la imitación de la Naturaleza bella, sobre la cual han escrito muchos autores sin darnos una idea clara, sea porque la Naturaleza bella solamente puede ser apreciada por un sentimiento exquisito, sea porque en esta materia, los límites que distinguen lo arbitrario de lo cierto no están aún completamente establecidos y dejan todavía mucho espacio libre a la opinión.

A la cabeza de los conocimientos que consisten en la imitación deben colocarse la Pintura y la Escultura, porque en esta clase de conocimientos la imitación se aproxima más que en otro alguno a los objetos que representan, y hablan lo más directamente a los sentidos. Se les puede añadir el arte de la Arquitectura, nacido de la necesidad y perfeccionado por el lujo, y que, elevándose gradualmente desde las cabañas hasta los palacios, resulta a los ojos del filósofo la máscara embellecida de una de nuestras mayores necesidades. La imitación de la Naturaleza bella es en la Arquitectura menos impresionante y más concreta que en las otras dos artes de que acabamos de hablar; éstas expresan la Naturaleza indiferentemente y en todas sus partes sin restricción, y la representan tal como es, uniforme o variada; en cambio la Arquitectura se reduce a imitar, combinando o uniendo los diferentes cuerpos que emplea, el orden simétrico que la Naturaleza observa más o menos sensiblemente en cada individuo, y que tan bien contrasta con la bella variedad de todo conjunto.

La Poesía, que viene después de la Pintura y de la Escultura, y que para la imitación emplea solamente las palabras dispuestas conforme a una armonía agradable al oído, más bien habla a la imaginación que a los sentidos; le presenta de una manera viva e impresionante los objetos que componen este universo, y, por el calor, el movimiento y la vida que sabe darles, más bien parece crearlos que pintarlos. Finalmente, la Música, que habla a la imaginación y a los sentidos al mismo tiempo, ocupa el mismo lugar en el orden de la imitación; no es que la imitación sea menos perfecta en los objetos que se propone representar sino que parece limitarse hasta ahora a un pequeño número de imágenes, lo que se debe atribuir no tanto a su

naturaleza como a la escasez de invención y de recursos de la mayor parte de los que la cultivan... (D'Alembert, 1984, 51-3)

Lo extenso de la cita se justifica por la necesidad de ofrecer un panorama de la consideración de todas las artes. En este fragmento se puede apreciar perfectamente el tipo de paradigma estético propio de esa época.

En primer lugar, podemos apreciar que el núcleo doctrinal de la argumentación estética es *aristotélico*. No es sólo el concepto de "imitación de la Naturaleza", sino el razonamiento que de él se deriva. El hombre goza imitando y goza contemplando las imitaciones. Si lo imitado es bello, disfruta con su contemplación; si lo imitado no es algo placentero, sino algo que produzca, en cuanto objeto o situación real, miedo o dolor, el hombre disfruta con la imitación puesto que puede disfrutarla sin "riesgo". En la *Poética* de Aristóteles encontramos el razonamiento:

[...] el imitar es algo connatural a los seres humanos desde su niñez (y en esto el hombre se distingue de los otros animales: en que es muy hábil en la imitación y su aprendizaje inicial se realiza por medio de la mimesis. Indicio de esto es lo que ocurre en la realidad; pues vemos seres que ofrecen al natural un aspecto lamentable, mas nos gozamos ante la contemplación de sus imágenes exactamente representadas, como es el caso de figuras de las bestias más despreciables y de cadáveres. (Aristóteles, 1982, pág. 64)

El razonamiento es el mismo, como puede apreciarse. Sin embargo la "lectura" que se hace de Aristóteles tiene una serie de matices importantes. El placer en la mimesis nace en Aristóteles del "reconocimiento": "... se gozan ante la contemplación de imágenes, porque ocurre que ante su contemplación aprenden y razonan qué es cada cosa, como 'que éste es aquel'..." (ídem, pág. 64-5). En cambio, en el texto del siglo XVIII, la finalidad es el placer: "... las que se proponen la imitación de la Naturaleza han sido denominadas Bellas Artes, porque su principal objeto es el placer" (D'Alembert, ídem, pág. 57).

El principio de imitación tiene otra consecuencia importante, tal como es asimilado: produce una ordenación/jerarquía de las artes. "A la cabeza de los conocimientos...", se nos dice cuando se habla de la

Pintura y de la Escultura; “la Poesía, que viene después de la Pintura y de la Escultura...”. El grado de imitación que permite el soporte material de cada arte es el determinante de su puesto. Así, el orden, según dicho grado, es el siguiente: Pintura, Escultura, Arquitectura, Poesía, Música.

Tenemos ya algunas respuestas al tipo de relaciones anteriormente expuestas. La finalidad de las artes es la producción de placer a través de la imitación de la Naturaleza. El placer es el objetivo principal, ya que responde a una necesidad humana: “...en el orden de nuestras necesidades y de los objetos de nuestras pasiones, el placer ocupa uno de los primeros lugares...” (ídem, pág. 37), se nos dice. Tenemos, pues, la motivación de la creación y qué es lo que esperan los destinatarios de la obra.

Pasemos a ver otro de los factores señalados, la visión que la sociedad tiene del artista y la que el propio artista tiene de sí mismo. Levin L. Schücking, en la obra que dedica al estudio de estas relaciones, señala refiriéndose a esta época:

Ser artista significa, pues, bien poca cosa. Durante mucho tiempo se vio como una especie de descastamiento el que un hijo de “buena familia” se hiciera escritor o pintor profesional, y no se diga actor. No era elegante vivir de la pluma. Cuando Voltaire, en su viaje a Inglaterra, fue a visitar a Congrave, el dramaturgo inglés más famoso de su tiempo, y le dio a entender que le había llevado hacia él su fama de poeta, Congrave le sorprendió con la respuesta de que él, ante todo, era un caballero y no un poeta (a lo cual Voltaire repuso, con gran presencia de espíritu, que no habría visitado al caballero Congrave).

Esta concepción no se transformó sino muy poco a poco. Es extraordinariamente significativo el que, por ejemplo, Lady Bradshaugh, aristócrata amiga del más renombrado novelista del siglo XVIII, Samuel Richardson, se avergonzara ante los demás aristócratas de Lancashire por mantener correspondencia con un “author”, a tal grado que ocultó ese hecho lo más que pudo. Cuando Richardson le envió su retrato, ella transformó su firma en Dickenson, para que la cosa no saliera a la luz. (Schücking, 1978, pág. 34)

A través de las anécdotas que Schücking recoge, se nos muestran dos situaciones. La del noble que se siente ofendido si se le considera autor y la del noble que oculta por vergüenza sus relaciones con un autor de éxito. En cualquiera de los dos casos, el sentido es el mismo. Se puede apreciar una obra literaria, pero relacionarse con el mundo del arte o sentirse incluido en él es otra cosa. El prestigio, la imagen que la sociedad pueda tener, del artista es muy bajo. Escribir, en muchos casos, no es considerado más que un divertimento, especialmente si es un noble quien lo practica, algo que no anula su posición social, algo que no le desplaza a otro nivel.

Alexis de Tocqueville, en su obra *Estado social y político de Francia antes y después de 1789*, del año 1836, muestra, con su penetración habitual, la situación francesa:

En todas las épocas, la nobleza francesa había tendido la mano a los escritores y se había complacido en atraérselos. Sin embargo, nunca en la misma medida que el siglo XVIII, época de ociosidad en la que los gentiles-hombres se encontraban casi tan descargados de las preocupaciones del gobierno como los mismos plebeyos, y en la que los conocimientos, al extenderse, habían despertado el gusto delicado de los placeres literarios.

Bajo Luis XIV, los nobles honraban y protegían a los escritores, pero, a decir verdad, no se mezclaban con ellos. Unos y otros formaban dos clases aparte que se tocaban a veces sin confundirse nunca. A finales del siglo XVIII ya no era así. No es que los escritores hubiesen sido invitados a compartir los privilegios de la aristocracia ni que hubiesen adquirido una posición reconocida en el mundo político; la nobleza no les había admitido en sus filas, pero muchos de los nobles había ido a colocarse en las de ellos. La literatura se había convertido así en un terreno neutro donde se había refugiado la igualdad. El hombre de letras y el gran señor se encontraban en él sin buscarse ni temerse, y reinaba allí, al margen del mundo real, una especie de democracia imaginaria en la que cada cual se veía reducido a sus dotes naturales.

Este estado de cosas, tan favorable al rápido desarrollo de las ciencias y de las letras, no satisfacía, ni mucho

menos, a quienes lo cultivaban. Ocupaban, ciertamente, una posición brillante, pero mal definida y siempre disputada. Compartían los placeres de los grandes y permanecían extraños a sus derechos. El noble se había aproximado a ellos lo bastante como para que éstos viesen claramente todas las ventajas reservadas al nacimiento y no lo suficiente como para que pudiesen compartir sus privilegios y disfrutar de ellos. Tenían ante sus ojos un fantasma de igualdad que iba huyendo a medida que se aproximaban para cogerlo. De esta forma, los escritores, tan favorecidos por la nobleza, constituían la parte más inquieta del tercer estado y se les oía hablar casi siempre mal de los privilegios hasta en los palacios de los privilegiados. (Tocqueville, 1978, pág. 119-20)

El sentido de las palabras de Tocqueville coincide con el de las anécdotas de Schücking referidas a Inglaterra. Hay proximidad, puesto que suele ser el aristócrata quien financia y consume la obra artística, quien la aprecia, en suma, pero a la vez hay "distancia" entre unos y otros. Schücking señala:

La influencia del poder social de la aristocracia sobre la literatura [...] se prolonga visiblemente en la literatura inglesa hasta el siglo XVIII. Sólo entonces se forma un público de lectores propiamente dicho en capas sociales más amplias. El editor viene a sustituir al mecenas. Su primera aparición es algo así como una etapa intermedia, puesto que se apoya en las suscripciones, sistema que durante casi todo el siglo XVIII se emplea para publicar libros de importancia; el editor sigue dependiendo de relaciones personales entre el autor y los protectores particulares; no sin razón se ha llamado a la suscripción un "patronato colectivo". (Schücking, ídem, pág. 29)

Aquí podemos apreciar otro de los factores que definen este paradigma y el inicio de los cambios, la llegada del siguiente. Por un lado, está el cambio de grupo destinatario de la obra literaria, ésta se amplía a otras capas sociales. Por otro, el cambio de los sistemas de financiación de la obra literaria, con la consecuente libertad que esto permite al escritor: "... la necesidad de comer desvía al artista de la necesidad que le señala su talento" (ídem, pág. 29), señala Schücking.

Con los elementos de que disponemos podemos ya señalar con cierta claridad el tipo de paradigma literario del siglo XVIII. Tenemos:

- 1.-Una literatura cuya base es el concepto aristotélico de "imitación" (con influencias horacianas).
- 2.-El fin de las Bellas Artes es la producción de placer (no puede ignorarse la finalidad de "instrucción" de gran parte de la literatura de este período, aunque el efecto de "placer" no se olvide, sino que se instrumentalice a través del principio de "instruir deleitando"; "...no ofrezcáis al lector nada más que lo que pueda agradarle" (Boileau, 1982, pág. 152), nos dice Boileau en su Poética, la más influyente de este período).
- 3.-El concepto de *mímesis* lleva a una jerarquización de las artes, en el cual la literatura queda, por la naturaleza de su material, por debajo de otras (al menos en cuanto planteamiento teórico).
- 4.-El concepto de *mímesis* se extiende no sólo a la naturaleza, sino también a la obra de los "antiguos" (si bien hacia el final del período se produce una crítica al concepto de "autoridad" que ya aparece recogida en la misma Enciclopedia);
- 5.-La literatura -el arte en general- es consumida y financiada principalmente por una determinada clase social, la nobleza.
- 6.-Este mantenimiento económico por parte de una clase social, la dominante, lleva a unas situaciones de dependencia que afectan a la propia creación (sumisión a posturas ideológicas).
- 7.-Las relaciones entre esa clase social y los autores producen una situación de tensión y ambigüedad (se produce el acercamiento y reconocimiento de la obra, pero se mantiene la distancia social con el autor).

Este paradigma, con todas las limitaciones que conllevan las generalizaciones, es válido para los planteamientos de la época del neoclasicismo. Estos principios básicos no se ven afectados por hechos como la proliferación de panfletos polémicos, de réplicas bajo pseudónimos o anónimos, etc.; no podemos olvidar que una gran cantidad de "literatura" (a veces es difícil considerarla como tal por la propia intención que lleva a su creación) es un arma arrojada contra determinadas ideas, instituciones o personas. El siglo XVIII es un siglo de polémicas, de enfrentamientos, un crisol en el que se entre-

mezclan las más variadas tendencias e intenciones, un siglo, en definitiva, en el que muchas cosas empezaron a cambiar.

Y es precisamente este cambio lo que nos interesa. En el paradigma expuesto no nos *reconocemos*. No es el "contemporáneo" porque con él no nos identificamos. Nos sentimos diferentes.

A finales del siglo XVIII se produce una sacudida en Occidente que hace variar no sólo las relaciones propias del campo artístico, sino la totalidad de los campos. En el terreno político se produce el choque de la Revolución de 1789; en el campo filosófico se produce la revolución kantiana, que acaba con el optimismo filosófico en la Razón; socialmente se produce el quiebro de la idea de "progreso" tras las críticas roussonianas. Este conjunto de factores modifican suficientemente la realidad social como para comprender que el cambio también afecte al campo estético.

Si bien los cambios en el campo estético nunca empiezan bruscamente, sino como una transición, con sus correspondientes precedentes, podemos situar (en Europa) en la segunda mitad del siglo XVIII el cambio de paradigma estético. La entrada del prerromanticismo/romanticismo es el determinante básico, ya que no sólo supone un cambio en los planteamientos, sino un enfrentamiento, una oposición al anterior.

Esta entrada produce, refiriéndonos al tema anteriormente señalado de la jerarquía de las artes recogida en la Enciclopedia, una inversión de dicha jerarquía. Si era el concepto de imitación de la Naturaleza el que la determinaba, la llegada del Romanticismo pondrá en primer lugar las que eran relegadas a los últimos puestos: la Poesía y la Música, las que mejor permiten expresarse al "Yo", las más cercanas no a la Naturaleza, en cuanto materia, sino al "alma o al de la Naturaleza". Para los prerrománticos alemanes del *Sturm und Drang*, por ejemplo, el Arte no es cultura, sino Naturaleza, pero entendida ésta no ya de una manera mecanicista (naturaleza newtoniana), sino de una manera orgánica, viva. El artista y el pueblo se identifican a través del *Volkgeist*. El primero expresa al segundo a través de la forma artística que es una emanación natural: el artista expresa el sentimiento colectivo. El "auténtico" artista será el que logre integrar en una forma artística, a la vez, su expresión individual y la colectiva, la de ese organismo vivo que es una nación o pueblo. Una muestra más del cambio generalizado de sensibilidad que se ha producido.

Veamos en qué consiste este cambio. En primer lugar, cambia la visión que el artista tiene de sí mismo y la función que otorga a su poesía. El poeta romántico se manifiesta como opuesto al gusto neoclásico, cambia sus modelos de referencia. Si para los neoclásicos los modelos formales estaban en la Antigüedad clásica, para los románticos van a estar en lo que se apartaba de ella o en su reinterpretación, en los modelos medievales y en aquellos que, a lo largo de la historia, se acercaron a ellos y, por esto, fueron recusados en los siglos anteriores. Stendhal, uno de los primeros franceses que se manifiesta - que se ve a sí mismo- como romántico, escribe: "... je suis un romantique furieux, c'est-à-dire, je suis pour Shakespeare contre Racine et pour Lord Byron, contre Boileau" (carta al Barón de Marest, 14 de abril de 1818) (Wellek, 1983, pág. 133).

El poeta deja de ser alguien cuya función es "deleitar", en el sentido neoclásico e ilustrado del término, y menos aún, alguien que tenga que deleitar a una determinada clase social. Rechaza la institución del mecenazgo en busca de su propia independencia y, sobre todo, de su propia "identidad". La poesía deja de ser un divertimento, un espectáculo para la sociedad -más bien, para la parte de ella que tenía el acceso- y se convierte fundamentalmente en una emanación del interior del poeta, una parte esencial de su ser, que llega a confundirse con él mismo: la poesía pasa a ser entendida como "expresión del Yo". Además, este Yo es individualizado, obliga a la sinceridad y a la originalidad. Sinceridad en cuanto que es el propio Yo el que desnuda su alma ante el destinatario (la influencia de la *Confesión* roussoniana) y originalidad en cuanto que ha de buscar sus propios caminos. Originalidad y sinceridad están íntimamente ligadas, ya que la primera es la que muestra la unicidad del sujeto que se expresa sinceramente. Podemos decir que se es sincero para demostrar (mostrar) que se es original, es decir, único (diferente a *los otros*, los idénticos, a los que se rechaza por su falta de unicidad).

En el Prefacio de 1888 de *Hojas de Hierba*, Walt Whitman escribe:

En realidad HOJAS DE HIERBA (no puedo reiterarlo con demasiada frecuencia) han sido principalmente el afloramiento de mi propia naturaleza emocional y personal; el intento, de principio a fin, de poner a una "persona", a un ser humano (a mí mismo, en la segunda mitad del siglo XIX, en los Estados Unidos), libre, íntegra y fielmente en

un libro. No he podido encontrar en la literatura moderna, ningún documento semejante que me satisfaga. Pero no quiero detenerme en HOJAS DE HIERBA, ni fundar pretensiones en ellas, como la de que sean característicamente "literatura", ni un ejemplo de ésta. Nadie podrá comprender mis versos si insiste en considerarlos como un trabajo literario, o como un intento de esa clase, o como una tendencia hacia el arte o lo estético. (Whitman, 1973, 73-4)

El sentimiento expresado por Whitman es característico de una forma diferente de entender el fenómeno literario. Ante todo la expresión del Yo, la sinceridad, la emoción del contacto entre un "corazón al desnudo" y un lector.

El poeta debe buscar la "forma" para objetivar lo que fluye de su propio interior, su sentimiento, su experiencia, sus visiones. Marcello Pagnini señala, refiriéndose a este aspecto:

El siglo XIX confió a la creación artística la tarea de la producción del ideal, también moral, que la Edad Media y el Renacimiento poseían preconstituidos. La obra de arte ya no será la "encarnación de un significado colectivo", sino la "búsqueda subjetiva de un significado". En una palabra, el romántico se convierte en el intérprete de la propia fantasía. (Pagnini, 1982, pág. 63)

Ante todo, la realización del mundo interior. Para alcanzar esto, el poeta rechazará el concepto de "autoridad", tal como había sido entendido en el mundo neoclásico, como modelos canónicos de perfección no superada, y se lanzará a desmontar ese mundo: ruptura de las unidades, mezcla de géneros, utilización de un lenguaje cotidiano en la poesía (las *Baladas Líricas* de Wordsworth y Coleridge), etc.

La individualidad lleva a la necesidad de originalidad. La oposición entre la imitación/repetición de los antiguos, propia del período neoclásico, y la búsqueda del propio camino expresivo es clara. Ya no valen las repeticiones, variantes, etc. y hay que buscar la adecuación entre las formas y la personalidad del poeta. Esto es igualmente aplicable a las fórmulas no románticas: aunque no sea el Yo lo que se exprese directamente (por ejemplo: la impersonalidad buscada por Flaubert, el arte como ejercicio de distanciamiento), el artista busca que su obra sea *suya*, original en los dos sentidos de la palabra, que

aporte algo nuevo y como fruto de una personalidad distinta. Esto implica la libertad para el artista, la libertad de buscar su propio camino; una libertad no condicionada por el "gusto", una libertad no condicionada por modelos anteriores: el artista pide que su obra sea juzgada por sí misma.

Esto en cuanto a la relación del poeta con su propia obra. Pasemos a otro de los aspectos: la relación con la sociedad. Si el artista "se debe" a su obra, con la que tiene el principal compromiso, es lógico que no busque el favor del público a cualquier precio. Ya no tiene la necesidad de gustar al mecenas para poder subsistir, si bien entrarán en juego otros mecanismos condicionantes. Será un principio, al menos para los artistas que valoran su arte en la forma antes señalada, el que no deben "gustar a cualquier precio". Ya no siente que deba estar en la corriente social; es más, se produce un cambio esencial en las relaciones del poeta con el resto de la sociedad: surge lo que Lionel Trilling ha denominado la aparición del "yo antagónico":

[...] el yo que se manifiesta a finales del siglo XVIII es diferente, en calidad y en consecuencias, a cualquier otro yo que haya surgido antes. Es diferente en varios y notables aspectos, pero hay una característica diferenciadora que me parece de importancia capital: su visión vehemente y adversa de la cultura en la que tiene su ser.

Si hablo de la relación del yo con la "cultura" más que con la sociedad es porque existe una útil ambigüedad en el significado de la palabra cultura. Es una palabra mediante la cual nos referimos no sólo a los logros intelectuales y creadores de un pueblo, sino también a sus simples supuestos y valoraciones no formulados, a sus costumbres, sus modales y sus supersticiones. El yo moderno se caracteriza por poseer cierta capacidad de percepción indignada que, al operar sobre esta porción inconsciente de la cultura, la ha hecho accesible al pensamiento consciente. (Trilling, 1974, pág. 9-10)

La observación, al igual que a Trilling, nos parece de capital importancia, ya que éste va a ser uno de los rasgos más característicos que definan el paradigma literario contemporáneo. La aparición del "yo antagónico" es la del poeta enfrentado a su tiempo, es la apa-

rición generalizada de la conciencia crítica. Por supuesto, la conciencia crítica no es privilegio de una época, pero sí el grado con que se desarrolla en el siglo XIX y con el arte, especialmente la literatura, como vehículo. El sentimiento de desclasamiento, por un lado, y de enfrentamiento directo a la época en que les ha tocado vivir, por otro, se manifiesta en prácticamente todos los estilos y movimientos, del romanticismo a los esteticismos, del realismo a las vanguardias.

Sólo desde este sentimiento profundo pueden comprenderse las palabras de rechazo a la propia época de un poeta como Friedrich Hölderlin en su poema *El joven a sus juiciosos consejeros* (Der Jüngling an die klugen Ratgeber):

Es inútil: esta época estéril no me retendrá.

Mi siglo es para mí un azote.

*Yo aspiro a los campos verdes de la vida
y al cielo del entusiasmo.*

*Enterrad, oh muertos, a vuestros muertos,
celebrad la labor del hombre e insultadme.*

*Pero en mí madura, tal como mi corazón lo quiere,
la bella, la vida Naturaleza*

[traducción de Federico Correa] (Hölderlin, 1984, pág. 46-7)

*(Umsonst! mich hält die dürre Zeit vergebens,/ Und mein
Jahrhundert ist mir Züchtigung;/ Ich sehne mich ins grüne
Feld des Lebens/ Und in den Himmel der Begeisterung;/
Begräbt sie nur, ihr Toten! eure Toten!/ Und preist das
Menschenwerk und scheltet nur!/ Doch reift in mir, so wie
mein Herz geboten,/ Die schöne, die lebendige Natur.)*

Los versos de Hölderlin (y gran parte de su obra) son representativos de este tipo de sentimiento antagónico, que será característico desde entonces. El poeta no sólo se siente fuera de su tiempo (falta de identificación), sino que se siente "frente" o "contra" su tiempo. Este sentimiento despierta dos actitudes en el poeta: el escape mental (los paraísos artificiales, edades de oro, etc.), la fabricación de mundos propios, y la denuncia combativa de su tiempo. El sentimiento antagónico se manifiesta por igual en un romántico que se refugie en el mundo medieval que en un realista que deje al descubierto la mediocridad social de su tiempo (por ejemplo, un Gustave Flaubert

describiendo la pretenciosidad de su época en *Bouvard y Pécuchet* o un Stendhal, dirigiéndose a un lector de cien años más tarde en su *Vida de Henri Broulard* y en los *Recuerdos de egotismo*).

Este sentido de denuncia del arte, este renunciar a gustar en beneficio de una verdad propia del artista, que debe ser dicha por encima de todo es la que, por ejemplo, manifiesta Proudhon en su defensa del pintor Courbet:

Es preciso estar al corriente de las cosas para comprender al artista. Hay que haber leído a George Sand (*Leila*), a Teófilo Gautier (*La señorita de Maupin*); hay que conocer la hipocresía impúdica de nuestra época; hay que recordar que se le ha reprochado a Courbet no saber pintar el desnudo, y que se le reprocha a sus críticos no estimar en el desnudo más que la imagen de la voluptuosidad. Hay que saber que Pradier ha sido llamado el escultor del barrio de Breda; que a los artistas de primer orden, que buscan la belleza noble, heroica, se les piden cosas bonitas, figuras deleitosas; que las Lucrecias moribundas cansan. Hay que haber visto las exposiciones de los últimos años; hay que saber que el señor de Nieuwerkerke ha hecho comprar al emperador una Leda con un cisne entre los muslos...

A toda esa gente es a la que Courbet dice por intermedio de su cuadro: Sois un hatajo de rufianes y de tartufos; os conozco, sé lo que deseáis y lo que vuestros defensores os piden. No es pintar el desnudo lo que os preocupa; no estáis hambrientos de la bella naturaleza; lo estáis de obscenidad. Ahí tenéis, así es como se pinta el desnudo, y os desafío a hacer otro tanto. Y he aquí lo que buscáis todos, raza de pederastas y de lesbianas...

[...] El arte antaño adorado, está destinado en nuestros días, si sigue su camino legítimo, a sufrir la persecución. Ya ha comenzado. Los artistas auténticos serán vilipendiados como enemigos de la forma, y tal vez castigados por ultraje a la moral pública, al excitar el odio de unos ciudadanos contra otros. (Proudhon, 1980, pág. 256-57)

Las palabras de Proudhon no pueden ser más claras por explícitas respecto a la opinión que merece al artista, que se ve acosado por la sociedad y los críticos por defender su visión propia, su propio camino. Si pensamos en el destino judicial de tres de las obras más representativas de la literatura contemporánea, *Madame Bovary* de

Flaubert, *Las flores del mal* de Baudelaire y *Ulises* de Joyce, podremos hacernos mejor una idea de a qué se refería Proudhon. El escritor llegará, si es necesario, hasta los tribunales para defender su obra.

Tenemos aquí otro de los rasgos característicos del paradigma contemporáneo. La actitud que mantiene ante su obra es bien distinta del "instruir deleitando" propio del paradigma neoclásico-ilustrado. El "yo antagónico" hace acto de presencia y se mantendrá por encima de las diferentes formas y estilos en los dos últimos siglos. Sólo una excepción que no anula la regla sino que la confirma, y trágicamente, habría que añadir: la del "realismo socialista", doctrina en la cual se entremezclan el arte y la política, o mejor sería decir, el arte y el poder constituido, el sistema. El artista "debe" ponerse al servicio de la doctrina oficial para que ésta realice sus objetivos. Los conflictos que esto trajo, desde la perspectiva del literato, son sobradamente conocidos: el suicidio de Mayakovski, Esenin escribiendo su último poema con su propia sangre, la extraña muerte de Gorki, los conflictos de Pasternak buscando quien publicara su *Doctor Zhivago* fuera de la Unión Soviética, y un largo etcétera de casos). La restricción o la anulación de la libertad creadora, la represión de la necesidad de expresar el yo, de expresar la verdad personal, llevan a la destrucción, lo que confirma claramente hasta qué punto valora el artista su creación.

Tenemos ya suficientes rasgos como para poder formular este paradigma contemporáneo:

- 1.-El autor se siente vinculado a su propia obra, a la que considera como una emanación de sí mismo.
- 2.-El autor exige libertad, y no sujeción a las normas de otros, para realizar su labor creadora.
- 3.-El autor no se siente obligado a "gustar" a su público, traicionando su sentido de la verdad, ya sea social o estética.
- 4.-El artista se siente de forma antagónica frente a la sociedad, ya sea por su denuncia contra ésta o por el posible rechazo a su aventura estética.
- 5.-El artista siente la necesidad de ser *original*, deja de reconocer la "autoridad" como obligación de repetir modelos.

Existen dos factores de gran importancia que añadir a los anteriores. El primero de ellos es una consecuencia que se deriva de la liber-

tad creadora que inicia el romanticismo. La búsqueda lleva por diferentes caminos a distintos logros: los resultados estéticos pueden (incluso deben) diferir unos de otros. En resumen, en un mismo paradigma pueden convivir tendencias estéticas distintas. Albert Camus puede, por ejemplo, respetar en algunas de sus obras teatrales las unidades clásicas (*El malentendido*). Cuando un paradigma se crea alrededor de la libertad es lógico que ésta lleve a la diversidad. Así tenemos, por ejemplo, las tendencias románticas y las realistas conviviendo en la Francia del XIX y no sólo como movimientos, sino incluso en el alma de algunos escritores (recuérdense las frases anteriormente citadas de Stendhal; Stendhal y Balzac son considerados a la vez como románticos y como realistas por una gran cantidad de críticos, por ejemplo, Arnold Hauser). Las dos tendencias son lo que Marcello Pagnini considera literaturas “centrífugas” o literaturas “centrípetas”, literaturas hacia dentro hacia el interior del poeta, o hacia fuera, hacia la realidad. Añadiremos a los conceptos de Pagnini la consideración de la doble naturaleza o enfoque de muchos autores: literatura centrífuga y centrípeta simultáneamente, la “novela lírica”, la novela que busca una reconstrucción de la realidad desde la propia esencia y visión personalizada del autor. Casos como los de Virginia Woolf, Hermann Hesse, André Gide o Thomas Wolfe son testimonio de ello.

Cuando al inicio de nuestro camino señalábamos que los paradigmas artísticos no deben ser considerados desde un punto de vista estilístico-formalista, nos adelantábamos a esta cuestión. En un mismo paradigma, si se construye sobre los parámetros indicados, pueden convivir, alternarse, fundirse, etc. diferentes formas artísticas o movimientos, de ahí que las relaciones que nos interesaran no fueran sobre estos movimientos en sí, sino sobre unas relaciones más generales, referidas fundamentalmente a actitudes hacia el fenómeno artístico.

El otro gran factor que configura el paradigma moderno se refiere a los receptores de la obra literaria, a los lectores. Las condiciones del siglo XIX y del XX cambian sustancialmente respecto a las anteriores, en especial en lo que se refiere a la mayor difusión de las obras. Se produce una “democratización” del arte, en oposición al carácter “aristocrático” de una gran parte de la producción anterior. Sin embargo, este fenómeno es engañoso ya que, a la vez, se produce una situación de separación entre artista y público. Schücking señala refiriéndose a esta cuestión:

[...] el nuevo concepto de creación artística prescinde en absoluto del público existente; el poeta sólo toma en cuenta un lector ideal; se guía únicamente por su propio gusto y convicción.

[...] El artista se va emancipando cada vez más de su ambiente. Con asombrosa rapidez se encamina el arte hacia una autonomía perfecta, hacia un desentenderse absolutamente del público. A principios del siglo XIX, Shelley, dice en una ocasión, como si ya fuera una idea conocida y natural: "No escribas nada a menos que tu convicción de su verdad te impulse a escribirlo. Da buenos consejos, y no te dejes aconsejar por los tontos. El tiempo invierte el juicio del necio vulgo. La crítica contemporánea no representa más que el conjunto de la necedad con que tiene que luchar el genio". (Schücking, ídem, pág. 43-4)

El concepto de "democratización" implica que el artista deja de recibir presiones de un determinado estamento social, la nobleza, para recibirlos de otro más amplio, el "público". Existe una clara tendencia a lo largo de estos dos siglos de un arte que mantiene la renuncia al público, entendido éste, como una mayoría. Otros, por el contrario, intentarán hacerse con ese público buscando, a veces, un complicado equilibrio (un Dickens, por ejemplo, despreciado por la crítica de su tiempo, por el delito de ser leído por el pueblo).

Hoy en día, al igual que en el siglo pasado, existe una literatura realizada expresamente para el consumo, con diversos grados de calidad, desde la ínfima, hasta la disfrazada del "best-seller". Igualmente hay una literatura que se arriesga, que busca nuevos caminos o que profundiza en los existentes a la que sólo accede una minoría (sea ésta considerada en cifras de edición o por cualquier otro método).

Hemos intentado definir el paradigma contemporáneo buscando aquellas relaciones que giran alrededor del fenómeno literario. Su inicio lo localizamos en la ruptura que se produce con la llegada del movimiento romántico a finales del siglo XVIII, entendiendo que de allí surgen los mismos planteamientos, que no las mismas formas, que podemos compartir hoy. En este sentido, Octavio Paz puede afirmar:

[...] En realidad, los verdaderos herederos del romanticismo alemán e inglés son los poetas posteriores a los románticos oficiales /en Francia/. Desde esta perspectiva, Nerval y Nodier hacen figura de precursores y Hugo aparece como un contemporáneo. Estos poetas nos dan otra visión del romanticismo. Otra y la misma porque la historia de la poesía moderna es una sorprendente confirmación del principio analógico: cada obra es la negación y la resurrección, la transfiguración de las otras. La poesía francesa de la segunda mitad del siglo pasado -llamarla simbolista sería mutilarla- es indisociable del romanticismo alemán e inglés: es su prolongación, pero también es su metáfora. Es una traducción en la que el romanticismo se vuelve sobre sí mismo, se contempla y se traspasa, se interroga y se trasciende. (Paz, 1981, pág. 101)

La importancia del denominado movimiento simbolista para la poesía de este siglo no necesita más explicación. Paz lo une de forma determinante a las raíces románticas, al cambio de planteamiento del que estamos tratando.

Es un paradigma caracterizado, esencialmente, por la libertad creadora y por la diversificación de formas literarias; un paradigma en el que se rechaza la imitación y la autoridad de otros, de búsqueda de modelos propios; que hace surgir un sentimiento antagónico en el artista respecto a la sociedad de su tiempo, dando un nuevo sentido a la finalidad de su arte; un paradigma, finalmente, en el que el autor se siente identificado con su obra, anteponiéndola a cualquier elemento que pueda desvirtuarla en la autenticidad que su creador le impone.

Entendemos que es éste un paradigma que, con las salvedades lógicas que impone la necesidad de "normalizar" o generalizar, puede ser aceptado como *propio* hoy en día, esto es, como "paradigma contemporáneo".

BIBLIOGRAFIA

- ARISTOTELES, (1982): *Poética*, Editora Nacional, Madrid.
- BOILEAU, (1982): *Poética*. Editora Nacional, Madrid.
- D'ALEMBERT, Jean-Baptiste Le Rond, (1984): *Discurso preliminar de la Enciclopedia* (traducción de Consuelo Berges), Orbis, Barcelona.
- GENETTE, G. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*; Madrid, Taurus, 1989.
- HÖLDERLIN, F., *Poesía completa* (ed. bilingüe) (vol. 1), Barcelona, Río Nuevo, 1984.
- KUHN, Th. S., *La estructura de las revoluciones científicas*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, (5. reimp.) 1980.
- PAGNINI, M., *Estructura literaria y método crítico*, Madrid, Cátedra, 1982.
- PAZ, O., *Los hijos del limo*; Barcelona, Seix-Barral, (3. ed.) 1981.
- PROUDHON, P.J., *Sobre el principio del arte*; Buenos Aires, Aguilar, 1980.
- SCHÜCKING, Levin L., *El gusto literario*, México, Fondo de Cultura Económica, (4. reimp.) 1978.
- TOCQUEVILLE, A. de, Estado social y político de Francia antes y después de 1789 (1836), en *Igualdad social y libertad política*, Madrid, Magisterio Español, 1978.
- TRILLING, L., *El yo antagónico*; Madrid, Taurus, 1974
- WELLEK, R., *Historia literaria. Problemas y conceptos*; Barcelona, Laia, 1983.
- WHITMAN, W. *Hojas de hierba*, Barcelona, Novaro, (4. ed.) 1973.