

RICARDO GULLÓN, EL LECTOR, EL CRÍTICO Y EL TEÓRICO DE LA LITERATURA

Leonardo ROMERO TOBAR
Universidad de Zaragoza

Quiero manifestar como punto de partida de lo que sigue que mi lectura de la crítica publicada por Ricardo Gullón en los años en los que yo vivía mi formación filológica fue de un efecto inolvidable. Alguien que escribía de forma atractiva y que se interesaba por la literatura moderna podía formular asertos tan rigurosos –y muchas veces, más atractivos– que los que se oían y leían entonces –finales de los cincuenta y principios de los sesenta–, en unos años en los que hacía furor la «estilística», muchas veces convertida en inerte enumeración escolástica de rasgos retóricos patentes en los textos. No traeré a consideración, como decía su coetáneo Francisco Ynduráin, la biografía de un jurista fruidor de las artes plásticas y conquistado por la literatura, como autor de novelas experimentales en sus años jóvenes y volcado en la actividad crítica desde su primera madurez. Los datos fundamentales de su trayectoria biográfica han sido sintetizados en páginas de varios autores¹, por lo que sólo traigo a cuento aquí su

1.- Véanse los trabajos de Pablo Beltrán de Heredia, Douglass Rogers, Catherine M. Reiff (en AA. VV., 1984), Juan Domínguez Lasierra (1988), Francisco Ayala (1990), Allen W. Phillips (1993), AA. VV. (1995), y P. Beltrán de Heredia (2001 y 2008). La bibliografía que aquí cito es, en mi opinión, la más completa y actualizada entre los numerosos trabajos dedicados a glosar la biografía y la obra de Ricardo Gullón y que el lector podrá consultar en el volumen de AA. VV. (1984: 33-39).

estancia docente en la Universidad de Puerto Rico desde 1953, etapa que le abrió la relación personal con Juan Ramón Jiménez, y el encargo de 1958 para que organizase el legado bibliográfico del poeta que se conserva en la «Sala Zenobia – Juan Ramón Jiménez» de esta institución. Desde Puerto Rico Gullón subió a los Estados Unidos, donde durante casi treinta años ejerció docencia en Universidades de primer nivel en las que contribuyó de modo decisivo a la consolidación de los estudios hispánicos en aquel país. En estos treinta años Gullón fue profesor norteamericano y maestro «in partibus infidelium» para los españoles que se interesaban por las cuestiones literarias. Sus centenares de páginas periodísticas y sus intervenciones en centros culturales españoles mantenían viva su actividad en la Península, en una elegante presencia en la que el entusiasmo –Lázaro Carreter *dixit*– y la actitud liberal sentaban cátedra de magisterio inolvidable.

En las páginas que siguen pretendo destacar la persuasión eficaz con la que el exigente lector que fue siempre ayudó, en primer lugar, a que otros muchos lectores lo fueran también y, en segundo lugar, quiero poner de manifiesto cómo mostraba que desde la lectura personal se podía y se debía saltar a la consideración teórica de la Literatura, mucho tiempo antes que esta fórmula se convirtiese en un negociado académico.

El decoro que flanquea el perfil liberal de Ricardo Gullón explica cómo el artículo que A(rturo) R(amonedá) le dedica en el *Diccionario de Literatura* que el propio Ricardo Gullón dirigió para Alianza Editorial sea de una concisión espartana o el hecho de que casi nunca aludiera a su antepasado, el también astorgano Pío Gullón que, además de importante político progresista, fue periodista notable que escribía en publicaciones decimonónicas tan populares en su tiempo como *Las Novedades* o *El Museo Universal*.

Ricardo Gullón fue expansivamente solidario en todos los actos de su vida pública y, por ello, recordaba con orgullo emocionado su juvenil descubrimiento de la literatura en compañía de sus amigos de Astorga –Juan y Leopoldo Panero, Luis Alonso Luengo– o su fascinación por la vanguardia de los años treinta, como hace ver en sus artículos de la *Revista de Occidente* anterior a la guerra o en la revista *Literatura* que, bajo la tutela de Benjamín Jarnés, codirigió con Ildefonso Manuel Gil. Pasados aquellos años, desde el ámbito feliz «que se formula en voces de otra lengua», este último evocaría los encuentros juveniles en un bello poema de su libro

De persona a persona (1971) en el que reaparecen las compartidas rebuscas de libros en la cuesta del Moyano, las visitas a la casa del autor de *El profesor inútil* o el aval del amigo en los tiempos cainitas de la postguerra:

Cuando pensé morir y no sabía
en la patria partida por el odio
cuál era tu destino, confiaba
que sobrevivirías [...].
Tiempo adelante un día tú dirías,
una tarde cualquiera, de repente,
«Manolo era mi amigo, un hombre bueno».

El recuerdo del poeta aragonés y de su entrañable amistad con Ricardo Gullón nos lleva de la mano al recuerdo de los primeros volúmenes de crítica literaria que éste publicó en Zaragoza precisamente: *Novelistas ingleses contemporáneos. Cinco damas y nueve caballeros* (1945, con prólogo de Antonio Marichalar)² y el estudio compartido con José Manuel Blecua de *La poesía de Jorge Guillén* (1949). Libros ambos que lo vincularon con una singular ciudadela de la cultura filológica en los oscuros años de la postguerra y que suscitaron atentos elogios de quienes entonces elevaban el nivel de bordes y bordillos de esta ciudad en las páginas de *Heraldo de Aragón* o *El Noticiero*, Luis Horno Liria, José Manuel Blecua, Francisco Ynduráin.

Ricardo Gullón en mi recuerdo

No tengo evidencias para afirmar que de aquellas relaciones literarias viniera la continuada intervención de don Ricardo –evoco la respetuosa fórmula de trato que entonces se acostumbraba– en los cursos de verano de la Universidad de Zaragoza en Jaca. Allí trabé amistad con él desde el primer año de mi pertenencia al claustro de esta Universidad, pues aunque lo había entrevistado en tertulias madrileñas y habíamos comenzado nuestro trato en la Universidad de Santiago, en Jaca podíamos hablar sin intermediarios interpuestos. Las interminables charlas que manteníamos en Jaca durante los días que allí coincidíamos conformaban y enriquecían al máximo la imagen que yo había formado del estimulante crítico y lejano profesor. La Historia de la España del siglo XX, la vida pública nacional en los años de la «transición» a nuestra democracia actual, las divertidas anécdotas de la existencia de los «scholars»

2.- En una fecha en la que el comercio directo con la lengua inglesa y las traducciones españolas de su literatura eran muy limitados, Gullón comenta con juicio personalísimo a Meredith, Galsworthy, Hardy, Conrad, D. H. Lawrence, Katherine Mansfield, Joyce, Huxley, Virginia Wolf o Vita Sackville-West...

en Estados Unidos y, lo que era más importante, el mundo artístico y literario que él había conocido y frecuentado, «un testigo excepcional de nuestra literatura» lo llamó César Antonio Molina en un artículo de 1980; y junto con los recuerdos de las grandes figuras del pasado, la curiosidad por las últimas publicaciones de los jóvenes que más estimaba –de lo mejor, claro está, de «escuela de Papalaguinda»– llenaban horas y horas de su conversación infatigable. Félix Monge, Juan José Carreras, Serafín Agud, María Antonia Martín Zorraquino eran los habituales en estos encuentros y el testimonio vivo de alguno de ellos corroboraría sin duda el interés de aquellos diálogos, a veces sin límite de horas.

Yo volvía a encontrarme con Ricardo Gullón en otros cursos veraniegos y, por supuesto, en mis viajes a Madrid cuando volvía a regalarme con su brillante memoria y el descubrimiento de exquisitos figones. Desde 1980 no necesité adquirir en las librerías los distintos volúmenes que iba publicando, él mismo con la generosidad que le caracterizaba me los regalaba, suscritos con afectuosas dedicatorias en las que inteligentemente ponía en un brete mis alcances de lector; guardo esos libros como oro en paño. La última vez que me encontré con él fue el día 22 de octubre de 1990 al asistir al acto oficial de su ingreso en la Real Academia Española; después de aquel encuentro leí con desazón alguna carta de letra nerviosa que me envió hasta que encontré en los periódicos del once de febrero de 1991 la cruel noticia de su muerte.

He querido subrayar la inclinación amistosa de Ricardo Gullón pues lo que era uno de los rasgos más atractivos de su humanidad fue también forma de comunicación con sus colegas y con los jóvenes aprendices que a él se acercaban. No celó nunca una opinión ni negó un consejo profesional a quien se lo solicitase y, como el bien es difusivo de sí mismo, ofrecía primicias de las novedades bibliográficas a quienes sabía que estaban interesados en asuntos que a él también le ocupaban. Francisco Ynduráin, por ejemplo, reconoció en breve nota cómo Gullón en 1952 le había puesto en conocimiento de la novela de Paul Bowles *The Sheltering Sky* que se había editado tres años antes. Generosa transmisión que con irreprochable honradez ofrecía a sus alumnos, a los oyentes de sus conferencias y, por supuesto a sus lectores. Los aportes bibliográficos desde los que iba fundamentando su asimilación de la crítica puntera de los años sesenta y setenta siempre los ofrecía pulcramente en anotaciones a pie de página y si era caso de precisar la procedencia de una intuición o de un nuevo concepto no regateaba la información sobre la fuente de procedencia. Sirva la explicación que dio para la apropiación en castellano del término existencialista *die Stimmung*,

traducido con la palabra castiza «talante» por José Luis López-Aranguren, a quien reconoce la paternidad del neologismo semántico (Ricardo Gullón, 1986: 116).

Persona y obra modélicas las de Ricardo Gullón que fueron una «ínsula extraña» en los años difíciles en los que ejerció su magisterio español y que han sido glosadas por amigos y discípulos. En estos textos, además de sintetizarse su aportación crítica se ha procurado una caracterización sobre su modo de obrar como lector y como crítico. Coinciden los autores en señalar que en cuanto lector anteponía siempre su experiencia personal y el efecto del texto leído sobre una conciencia receptora que trabajaba con todos los recuerdos de su biografía. Valga un ejemplo: al explicar la función creadora del ritmo en la dicción lírica de Antonio Machado echa mano, entre otros recuerdos, del aprendizaje escolar de su infancia: «Solíamos aprender la lista de los reyes godos, y para facilitar el absurdo empeño, la maestra hacía cantar la extensa relación que aún medio recuerdo, a cincuenta años de distancia: /Ataúlfo, Sigerico, /Walia, Teodoro, Teodoro, /Turismundo/. Cantábamos porque, asimilado el ritmo, las palabras acudían dócilmente a los labios» (Ricardo Gullón, 1986: 66-67). Una evocación que nos lleva, añadido por mi cuenta, a los versos machadianos «Y todo un coro infantil / va cantando la lección: / “Mil veces ciento, cien mil; / Mil veces mil, un millón”».

Desde la perspectiva de los instrumentos del trabajo intelectual, ya me he referido a la honradez bibliográfica con la que daba cuenta de sus inspiradores y subrayo ahora el dinamismo con el que reelaboraba lecturas de textos y sus propias ideaciones. Lo manifestó programáticamente en muchos momentos; de los que traigo a colación este testimonio de su libro *Galdós novelista moderno*, libro que en su edición de 1987 explica los anteriores estadios de elaboración (1957, 1960, 1966 y 1973) y las sucesivas ampliaciones que el volumen había ido experimentando: «Al preparar su cuarta salida en 1973 decidí incluir un nuevo capítulo, prolongación del titulado *Lenguaje y técnica* [...]. Amplié, además, la bibliografía, esforzándome en proporcionar al lector un instrumento útil de trabajo que le ayude a orientarse en la tupida selva crecida en torno a Galdós» (Ricardo Gullón, 1987: 11).

Otro rasgo de la escritura de nuestro autor que no debe pasarse por alto es la frecuencia con la que establece analogías entre las Bellas Artes, pues no en vano fue Gullón un experto conocedor de las trayectorias de la pintura y escultura en la primera mitad del siglo XX y, como consecuencia de ello, también fue un competente crítico de arte. Así, los silencios que marcan el decir de la poesía lírica no son sólo para él lo que los clásicos hubieran denominado el «retórico silencio» sino, además,

el equivalente de la función que representa el aire en su acción envolvente sobre las formas escultóricas. Y como crítico independiente, al margen de agrupaciones cronológicas o de escuela, concede a la imaginación un papel clave tanto en el proceso de la creación artística como en el de su disfrute por parte de los receptores, y aunque no dedicó páginas específicas a explicar su idea de la «imaginación» sí supo dar a esta palabra singular un relieve significativo como elemento fundamental del proceso de escritura; cuando habla, por ejemplo, de la dimensión visionaria en la novelística galdosiana repescando el conocido título de la obra de Gide al subrayar cómo en el novelista canario la «imaginación está contrapesada por los alimentos terrestres» (Ricardo Gullón, 1987: 135).

El orden interno en la construcción del discurso, la claridad expositiva y la suavidad cercana con el receptor eran cualidades del profesor y el conferenciante Ricardo Gullón que muy posiblemente había ejercitado desde sus años jóvenes en el arte de la conversación y en la presurosa colaboración periodística, una vía de escritura a la que contribuyó con centenares de páginas. Su fraternal coetáneo Francisco Ayala, al recibirlo en la Real Academia Española, señalaba cómo con la entrada de nuestro autor se reanudaba en la casa la presencia de críticos de periódico inaugurada a finales del XIX con Juan Valera e Isidoro Fernández Flórez: «No figuraba hasta el (día) de hoy en nuestro nomenclátor (...) quien, como principal aplicación de las excelencias de su pluma y de su juicio, las consagrara a orientar en sus lecturas al público general» (Ayala, 1990: 120).

Entre la crítica periodística de los años cuarenta y los estudios de mayor extensión dedicados a escritores del XIX se construye el primer perfil del crítico. Poetas como García Tassara y Gil y Carrasco o el novelista Pereda ocuparon a Gullón en sus iniciales trabajos de más empeño; en 1946 rescataba el bellissimo soneto del primero «Cumbres del Guadarrama y de Fuenfría» sugerido, cómo no, por una página de *Por tierras de Portugal y España*. Todavía en los años ochenta seguía conferenciando sobre José María de Pereda al que presentaba como un ejemplar impecable de excelente constructor de artefactos narrativos. No tiene nada de extraño este interés por la literatura decimonónica ya que el siglo XIX se había consolidado como un terreno frecuentado por la investigación de los hispanistas³. Añádase a ello la no inquietante ideología política de estos escritores y la connotación que siempre se les adjudica en cuanto cantores de paisajes tan rotundos como el Bierzo o Cantabria. En

cualquier caso, los estudios que les dedicó el jurista entonces afincado en Santander aún son de útil consulta para quienes estén interesados en los citados autores.

Ahora bien, la expansión creativa del crítico Gullón se hizo patente en las páginas que desde 1958 comenzó a dedicar a dos poetas, sobre los que volvería en distintos momentos de su trayectoria: Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado. La permanencia de Ricardo Gullón en Puerto Rico, desde 1953, le convirtió en amigo y confidente del primero; sus *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez* y las dos antologías de verso y prosa que seleccionó para la utilísima serie de la editorial Gredos «Antología Hispánica», libros todos de 1958. Las dos antologías fueron estímulos insoslayables durante muchos años para los lectores del premio Nobel y el volumen de *Conversaciones...* revivía en la persona de Gullón al Eckerman amigo de Goethe para quienes habrían de seguirle en el cultivo del género «conversaciones con...». Y la gravitación que desde sus lecturas juveniles había tenido la lírica de Antonio Machado se manifestó impresa en el bello cuadernillo de editorial Taurus que se titula *Las secretas galerías de Antonio Machado*. Cercano cronológicamente a estos estudios es el libro *Autobiografías de Unamuno* (1964) en el que el diálogo con los textos del inquietante vascongado sirve, además, para adelantar cuestiones de técnica narrativa sobre las que Gullón volvería en muchas ocasiones posteriores; para abreviar, recordemos el tratamiento que realiza del «monólogo interior» en determinados capítulos de *Niebla* (1914), subrayando su anterioridad cronológica a Leopold Bloom y Benjuí, los personajes de Joyce y Faulkner. Tan fuerte era la impregnación de la obra unamuniana en el Ricardo Gullón lector que le costó deshacer después de tiempo y esfuerzos probatorios la superchería que urdió en 1961 al adjudicar a don Miguel un texto escrito por él mismo (Irizarry, 1979).

Y a la atracción sentida por los poetas se sumaba la posesión que Benito Pérez Galdós había ejercido en su conciencia de lector desde la biblioteca paterna en aquellos volúmenes rojigualdos de los *Episodios* que Juan Ramón Jiménez había evocado con intención aviesa. Una fijación lectora en el universo galdosiano que no le cerraba la devoción por «Clarín» y Unamuno o por los narradores que vendrían más tarde, Juan Benet, Luis Goytisolo, Gabriel García Márquez... Los artículos y los libros que Gullón consagró a todos ellos habían sido objeto de atención previa en cursos académicos, en conferencias públicas y, cómo no, en charlas y tertulias innumerables. Con todo, quiero recordar una vez más la devoción galdosiana de nuestro crítico, presentada al mundo académico en su prólogo a una edición de *Miau* que lanzó al mercado la Universidad puertorriqueña (1957), un texto sobre el que volvería para

3.- He documentado el auge de los estudios dedicados al Romanticismo español durante el primer tercio del siglo XX en mi libro *La Literatura en su Historia* (Romero Tobar, 2006: 307-328).

su libro del mismo año *Galdós, novelista moderno* y que está presente como fondo de referencia en todos los trabajos posteriores dedicados a sistematizar su teoría de la novela (Turner, 1995: 23-42).

Tan intensa fue su entrega al comentario de los textos de poetas y novelistas modernos que las perezosas taxonomías tan comunes en la actividad crítica suelen encasillar a Ricardo Gullón dentro de la casilla de los «críticos literarios», identificación a la que él mismo no le hizo ascos sino que reivindicó en múltiples ocasiones en las que, además, justificaba la función social del crítico al postular los imperativos básicos desde los que deben cumplir su menester. Allen W. Phillips, entre otros, ha resumido fielmente, los que se pueden considerar rasgos más relevantes en la crítica de Gullón: «Sin prejuicios ni limitaciones doctrinales, literalmente toma posesión de la obra que estudia, logrando una apasionante identificación con ella» (Phillips, 1993: 384).

Pero, desde la consideración del relevante crítico literario no se debe excluir al crítico de arte y al animador de empresas estéticas tan innovadoras como la que se llamó en su día «escuela de Altamira», ni al historiador literario que aportó argumentos oportunos para la desconstrucción del modelo historiográfico que durante tanto tiempo ha contrapuesto el «modernismo» a la «generación del 98»⁴. La consideración estricta del crítico literario deja en la sombra al novelista experimental de los años jóvenes y al teórico de la literatura que subyace en muchas de las páginas de su crítica y que, en determinados textos, se convierte en una reclamación programática del trabajo al que se dedicaba, como leemos en este aserto suyo de 1969: «La teoría literaria, como disciplina en formación, exigirá para llegar a ser el despliegue de una voluntad desmitificadora vigorosa basada en el ascetismo crítico» (Ricardo Gullón, 1969: 18). De esta última dimensión de la personalidad intelectual de Ricardo Gullón es de lo que hablaré en las páginas que siguen.

Géneros literarios considerados por Ricardo Gullón

Siendo el ensayo el vehículo en el que vertía por escrito sus saberes y sus iluminaciones era obligado que ensayistas de varia observancia aparezcán con asiduidad en el sucederse de sus páginas críticas. Ortega y sus comentaristas ocupan un lugar preeminente entre los ensayistas españoles contemporáneos que maneja; Baudelaire,

4.- El libro gulloniano *La invención del 98* –tan cercano, por otra parte, al curso de Juan Ramón Jiménez sobre el «Modernismo»– fue una contribución básica para la reordenación de la perspectiva historiográfica a la hora de explicar el traspaso literario del siglo XIX al siglo XX (véase la observación de José-Carlos Mainer en preliminar al volumen 6/1 de *HCLE* [Barcelona, Crítica, 1994, p. 11]).

Bergson o Cassirer entre los de otras lenguas, de las que presta una singular atención a la creación expresada en francés e inglés, con cuyas literaturas mantuvo una singular familiaridad. Con todo, las biografías y los ensayos de tema histórico que tan amplio cultivo vivieron en estas dos lenguas durante los años en que nuestro autor ejerció la crítica literaria no tienen una presencia llamativa en sus trabajos, si bien era buen lector de estos escritos, como lo hace patente la estimación que hacía de biografías tan notables como la que Richard Ellmann había dedicado a James Joyce.

Las muy frecuentes alusiones a pasajes narrativos o secuencias líricas de los románticos de las literaturas gala y británica y a los grandes novelistas del XIX y el XX dan a su crítica una tonalidad de aproximación comparatista que no era nada frecuente entre los críticos españoles de los años en los que escribía. De los narradores en alemán le interesaron desde sus primeras colaboraciones de *Revista de Occidente* Thomas Mann y Franz Kafka aunque no habla de los grandes prosistas austríacos del «fin de siglo» y la «Secesión» que le siguió y, lo que es más llamativo, casi no tienen presencia en sus comentarios los modernos novelistas italianos, tanto los experimentales a la zaga de Joyce como los «neo-realistas», cuya presencia en el ámbito editorial español de los años sesenta y setenta fue tan significativa. Posiblemente la desconfianza del lector liberal ante las pleguerías ideológicas que se envolvían en el escolástico «realismo crítico» expliquen estos silencios.

En la literatura de lengua española, por supuesto que la de ambas vertientes del Atlántico, la poesía lírica y la novela fueron los géneros que atendió con dedicación infatigable. El teatro, sin embargo, no fue campo que suscitara sus atenciones. Breves comentarios sobre alguna representación teatral efectuada por universitarios a la que asistió en sus años profesoriales, en los años más jóvenes la amistad de Valentín Andrés Álvarez de cuyo *Taratí* recordó en algún momento que «supuso a renovación del teatro español» (Domínguez Lasierra, 1988: 159) o las ocasionales observaciones que hizo sobre el renovador Antonin Artaud y los grandes clásicos, Shakespeare por modo excelente, aliando cine y teatro en una página de urgencia sobre el Otelo encarnado en la pantalla por Orson Welles.

De los clásicos españoles el autor que proyecta una sombra continuada en la obra crítica de Gullón es Miguel de Cervantes, tanto por su huella en el novelar galdosiano como por su papel capital en la constitución de la novela moderna. Los dramáticos barrocos apenas si son visibles en su crítica mientras que los grandes líricos de la Edad de Oro sí son traídos a consideración en los ensayos sobre poetas y poesía, singularmente en el impagable volumen que se titula *Una poética para Antonio*

Machado (1970) y cuyo título adelanta ya todo un planteamiento teórico que Gullón explica en las páginas preliminares del libro: el porqué de «una poética» y la función de la preposición «para». Allí leemos que «hablar de poética, en abstracto, es empresa aventurada. No lo será tanto si nos limitamos a una obra en concreto, buscando las líneas de fuerza determinantes de su creación y su constitución y tratamos de establecer algunas conexiones entre esa obra y la de otros, para señalar sus zonas de coincidencia y de discrepancia» (Ricardo Gullón, 1986: 9) y, un poco más adelante, seguimos leyendo que su propósito en la indagación que había emprendido no era el de elucidar las ideas poéticas del sevillano sino encontrar «la poética no escrita inferible de los poemas de Machado» (Ricardo Gullón, 1986: 13). Gullón consiguió indiscutibles aciertos en su aproximación a la poética machadiana de los que sólo aludo a su clarividente explicación de la polivalencia de símbolos como la fuente, la noche, el cisne, lo azul, el parque viejo, el crepúsculo, las nieblas o las galerías del alma en la obra lírica del poeta (Sobejano, 1984).

El teórico de la literatura

Es posible considerar *Una poética para Antonio Machado* como hito en el que se marca la voluntad de sistematizar el análisis de los textos con toda la apoyatura que la reflexión de la teoría lingüística y literaria había traído a los estudios literarios. En este libro de 1970 y en otros ensayos aproximadamente de esta fecha el propio Gullón explicaba la deuda que él había contraído con el *New Criticism* norteamericano y, en una línea de superación, con los formalistas rusos divulgados en el mundo occidental a través de las traducciones de Propp y las versiones divulgativas realizadas por Todorov, Barthes y la revista *Poétique*. A estos fundamentos se superpondrían los estímulos metodológicos de Jakobson, Rifatterre, Paul de Man o la dirección más plegada a la simbolización espiritualista de Northrop Frye. A estas direcciones teóricas se sumaría el modelo «sociológico» de la «Escuela de la Recepción» (Jauss, Iser), autores todos que se solapan en sus páginas con teóricos de más edad, como el Wayne C. Booth de *The Rethoric of Fiction* (1961), el Bachelard de *La poétique de l'espace* (1958) o el Poulet estudioso de *Le temps humain* (1950) y *La distance intérieure* (1952). El repertorio de autores que acabo de enunciar podría llevarnos a pensar que el crítico español elaboraba un habilidoso zurcido de citas superpuestas que pretendieran dar la impresión de una forzada «actualidad» a lo que, en el fondo, no dejaba de ser una serie de comentarios de textos anclados en perceptivas intuiciones estilísticas⁵.

Contra esa falsa impresión es necesario subrayar, en primer lugar, que Gullón cita al teórico que corresponda en el punto de su discurso crítico en el que precisa de su apoyo conceptual. Y, en segundo lugar, que con frecuencia insistente afirma la exigencia de la máxima sistematicidad en las indagaciones del crítico, al que sitúa fuera de la interpretación subjetiva y de la impresión brillante del momento de lectura intuitiva; una exigencia que, en la huella de Propp, tituló «gramática de la novela», título del primer capítulo del libro *Psicologías de autor y lógicas de personaje*.

En los años más fecundos de la crítica teórica gulloniana se vivía entre los analistas de textos literarios un cierto complejo de inferioridad respecto a los profesionales cultivadores de las ciencias positivas, y no de modo involuntario se había traducido, años antes, el término germano *Literaturwissenschaft* como «Ciencia de la Literatura». Pero Gullón veía con su habitual claridad de percepción el especial trabajo intelectual que es la consideración teórica de la literatura. En *Una poética para Antonio Machado* había escrito: «La crítica literaria no es una ciencia, pero puede aspirar a cierta exactitud que logrará siendo fiel al texto y concentrando el esfuerzo en zonas donde esa exactitud sea posible. Si a los hechos y a las ideas en circulación añadimos algo nuevo y damos al conjunto un orden, nuevo también, procurando emplear un vocabulario riguroso, el trabajo puede tener sentido» (Ricardo Gullón, 1986: 13).

En una celebrada entrevista de 1973 con la profesora americana Barbara Bockus Aponte, Ricardo Gullón explicaba los fundamentos de su formalismo teórico al mismo tiempo que ponía distancias respecto a la crítica «impresionista» —salvando, eso sí, a Azorín— y la «contenidista» o «temática», para resumir su reciente comunicación con Guillermo de Torre que, según se reproduce en el diálogo, se le había quejado «muy cordialmente y muy cariñosamente, de que yo había abandonado el tipo de crítica que había escrito en la primera parte de mi vida de escritor, que a él le interesaba porque le parecía más libre, más fluida, con más aire dentro que la que ahora escribo. Y me decía más o menos que me había pasado al campo del formalismo. No estoy seguro de tal cosa» (Bockus Aponte, 1973: 29); y, acto seguido, defendía su posición afirmando un venerable principio de la exégesis filológica cual es la inserción del texto en su contexto más inmediato: «Además, me separó del *New Criticism* la idea de que un poema de determinado autor puede entenderse mejor en el contexto general de la obra de este autor, que aislado» (Bockus Aponte, 1973: 31).

Este es el momento adecuado para considerar la sistematización sobre teoría de la novela que nuestro crítico fue presentando en tres libros sucesivos y en los que el universo ficticio de Galdós se constituye como referente indispensable, tal como

5.- Para la teoría y crítica literarias de nuestro autor véanse Bockus Aponte (1975), Germán Gullón (1992-93), Darío Villanueva (2008).

había adelantado en el volumen *Técnicas de Galdós* (1970). Los tres libros que paso a considerar son *Psicologías de autor y lógicas de personaje* (1979), *Espacio y novela* (1980) y *La novela lírica* (1984).

En estos libros nuestro autor reitera un principio definidor de sus presupuestos teóricos: el de la autonomía estructural y significativa del texto literario como tal texto. Se trata de su personal asimilación del formalismo ruso aplicada en cuidadosos análisis de los procedimientos constructivos de la narración que, si en buena medida habían sido ya descritos en la venerable retórica de la Antigüedad, ahora su ágil pluma les dotaba de una más flexible función sintáctica y expresiva aplicación semántica. Los recordatorios de este enfoque se encuentran diseminados en diversos momentos de los libros. Valga esta enunciación axiomática del arranque de *Espacio y novela*: «El espacio literario es el del texto; allí existe y allí tiene vigencia. Lo que no está en el texto es la realidad, lo irreductible a la escritura [...]. Toma consistencia el espacio verbal a medida que los hechos estilísticos trazan en el texto una figura visible: reiteraciones, alusiones, paralelismos, contrastes, asocian unas frases con otras y la construcción se impone al lector como el lugar de la ocurrencia que a su vez lo constituye: la lectura» (Ricardo Gullón, 1980: 2). Recursos como los que aquí menciona son componentes centrales en la estructura tanto de la narrativa como de la lírica⁶ y son los componentes que Gullón estudia en los tres volúmenes antes citados, y lo efectúa desde diversos ángulos y matices ya que su teoría de la novela no fue nunca un esquema geométrico de rígida observancia. Estoy convencido que una persecución pormenorizada y diacrónica de las nociones más productivas que empleó en su teoría del arte narrativo daría como resultado un complejo tapiz de los resaltes más significativos de cada texto, resaltes que por contraste comparativo generan una sinfonía polifónica en la que reside el *quid* de la escritura literaria de la modernidad.

De todos estos aspectos sólo presento un breve apunte referido al arraigado concepto de «monólogo interior» que Gullón ya había aplicado con rigor en el libro de 1964 dedicado a Unamuno. En los tres libros que estoy atendiendo son las novelas galdosianas los textos que ofrecen el plano de operaciones para estudiar cómo se despliega el procedimiento monologal en un novelista tan preocupado por las voces interiores de sus personajes. Distingue Gullón el «monólogo interior» de Joyce o Faulkner del empleado por el novelista canario para explicarlo con una

fórmula cercana a la enunciación metafórica a la que el astorgano suele acudir en muchos de sus pasos críticos: «Galdós inventa un monólogo de vasto aliento, en el cual el personaje no cambia precisamente de idea, pero la anima con un movimiento ondulatorio de gran alcance, como las olas que sucesivamente rompen en la playa, distintas y siempre trayendo agua del mismo mar» (Ricardo Gullón, 1987: 220). Y, prosiguiendo el análisis del modo de operar el «monólogo interior» en Galdós, Gullón recuerda que en el curso del mismo no falta el dato externo o la referencia cultural que traen a la memoria del lector la denominación que Clarín usó en 1881 al referirse a este procedimiento tal como aparece en *La Desheredada*: el «subterráneo hablar de la conciencia». Una observación clariniana que Gullón estima que «podría aplicarse a técnicas análogas de Henry James». Pues bien, aunque sea caso de cerebración inconsciente, no en balde el hermano del novelista bostoniano, el psicólogo William James, troquelaría la expresión «stream of consciousness» (cap. XI de su *Principles of Psychology* de 1890) para referirse traslaticiamente al modo de operar de una conciencia en flujo incontrolado.

Pero sin ignorar otros estímulos intelectuales, Gullón sitúa la fuente de sus concepción teórico-narrativa en autores más cercanos a su urdimbre cultural. No tuvo dificultades para admitir el buen trato que había tenido con Eugenio d'Ors y la proyección que las ideas de «Xenius» sobre el arte habían tenido en su formación de crítico, aunque desde la perspectiva teórica que aquí nos interesa la deuda que siempre confesó mantener era con Ortega. «Los conceptos de estructura, distancia y tiempo no he tenido que aprenderlos de los formalistas ni de los críticos contemporáneos, porque los había aprendido de Ortega antes de 1931»⁷. Podríamos aducir numeroso pasajes de sus libros en los que la idea de «perspectiva» y «circunstancia» permean la construcción exegética que nuestro autor sostiene. Por mor de brevedad, valga una cita procedente de *Una poética para Antonio Machado*, anterior por lo tanto a la trilogía a la que ahora me estoy refiriendo: «En las *Meditaciones del Quijote* destaca Ortega la importancia de la perspectiva para valorar el mundo, que en definitiva es perspectiva más que cosa o suma de cosas [...]. Esto nunca será tan evidente como aplicado a la lírica, donde la intuición determinante del poema sintetiza un cúmulo de ocurrencias integradas en la perspectiva del poema total, del objeto compuesto a partir de esa perspectiva misma y por lo que desde ella experimenta quien lo escribe. De ahí la directa relación entre perspectiva y estructura» (Ricardo Gullón, 1986: 201-202).

6.- En este volumen Gullón estudia con detenimiento los espacios en su encadenado con los tiempos, la problemática relación de autor con sus personajes, los modos de enunciación de la voz o las voces narradoras y el papel del receptor.

7.- Afirmación recogida por Barbara Bockus Aponte (1973: 34). Sobre la fuente orteguiana, véanse Ann Marie Brown (1993) y Darío Villanueva (2008: 35).

Con la prestación de estos conceptos orteguianos se fundamenta sólidamente la circulación interior de los tres libros dedicados a la novela, aunque fluyen igualmente para fecundar el análisis crítico de la poesía machadiana del otro volumen que acabo de citar. Ahora bien *Psicologías del autor...* es el libro que más claramente dibuja el polígono de fuerzas sobre el que se tensa la estructura de los textos narrativos. En una primera línea, la tensión autor-personaje que Unamuno llevó a la máxima plasticidad en *Niebla*; en el tejido de la trama narrativa, las relaciones conflictivas de protagonistas con antagonistas a través de las mediaciones introducidas por el narrador o los narradores –aquí echa mano del «autor implícito» de W. Booth–, y en el plano último considera el papel que el texto narrativo reserva al lector construido en el propio texto –el «narratorio» en su terminología– y que por ello también está presente en el espacio novelesco.

Imperativo previo para el análisis es prescindir del «auxilio de lo que desde fuera ayuda», si bien previene con la ayuda de Edward Said de «los riesgos de hacer del texto un artefacto que se devora a sí mismo» (Ricardo Gullón, 1979: 10). Aclara el tendido de todas estas instancias con un viático –las cuatro novelas de la serie galdosiana de *Torquemada*– ya que el crítico formalista no ha roto su anclajes de lector desprejuiciado para quien las tensiones de cada texto se resuelven en el desarrollo de su propio dinamismo intertextual. Admite Gullón que pueden darse modificaciones técnicas de unos autores a otros, de unos momentos histórico-literarios a otros, pero la pluma del creador es la última e ineludible referencia para todos los análisis teóricos. Lo explica en *Psicologías de autor...* con el testimonio de su autor de cabecera: «La diferencia entre Galdós y los novelistas más innovadores no estriba tanto en las técnicas como en la visibilidad de éstas. Donde el novelista de hoy exhibe sus recursos y hasta los convierte en motivo, Galdós se contenta con utilizarlos» (Ricardo Gullón, 1979: 121).

En *Espacio y novela* Gullón centra su estudio en las variedades espaciales presentes en el tiempo narrativo –espacios del realismo, espacios simbólicos, espacios interiores, espacios del silencio...– para sacar provecho de otra intuición orteguiana como es la noción de «distancia» –que reconoce haber aprendido en el ensayo del filósofo «Distancia, tiempo y forma en Proust»–, una noción implicada en la de «punto de vista», tan frecuentada por Ortega y por los críticos anglosajones de novela y que, en definitiva, presupone la presencia del autor en el texto, sea poético o narrativo. Una vez accedido a esta perspectiva anclada en la subjetividad es manifiesto el encadenado lógico que conduce al tercer libro gulloniano dedicado a la teoría de la novela, *La novela lírica*, que, si bien contaba con sólidos antecedentes en la bibliografía internacional, Gullón –y sus continuadores, posteriormente– han

sabido darle un sesgo muy autóctono al insistir en los textos de narradores españoles como Azorín, Pérez de Ayala o Gabriel Miró que ejemplifican de forma trasparente esta modalidad narrativa.

En *La novela lírica* no le interesaba tanto el lenguaje impregnado de los desvíos estilísticos propios de la llamada «lengua poética» ni, incluso, la perspectiva subjetiva del narrador o los personajes que ven el mundo desde su cristal azogado, sino la nuclear relación entre tiempo y espacio que confieren a la «novela lírica» su peculiaridad más característica, pues los novelistas que la cultivaron y que Gullón estudia en este libro coinciden, como él mismo señala, en «eternizar el instante (que) es espacializar el tiempo, deteniendo, aislando uno de sus latidos» (Ricardo Gullón, 1984: 21).

Y como punto de llegada del itinerario intelectual de un teórico que siempre ha sido lector y crítico muy cuidadoso con la claridad de su discurso público, Ricardo Gullón al ingresar en la Academia Española rememorando el que había sido el «año de gracia de 1903» del poeta Juan Ramón Jiménez –no se olvide la vibración de las famosas novelas publicadas el año 1902– sintetizaba su última actitud ante los textos literarios:

Se pensó alguna vez –y yo no estuve lejos de compartir al pensamiento– que, para el examen crítico, el texto y sólo el texto contaba. No. No es bueno prescindir de datos que pueden contribuir a iluminarlo; si no conviene olvidar las obras, las obras con quienes dialogaba, tampoco estaría bien prescindir de las circunstancias de la escritura. Ortega nos enseñó a no separar al hombre de su circunstancia, y aún más, a integrarlo en el Yo (Ricardo Gullón, 1990: 80).

Referencias bibliográficas

- AA. VV. (1971): «Homenaje a Ricardo Gullón», *Ínsula*, 295.
 — (1984): *Estudios en Honor a Ricardo Gullón*. Luis T. González del Valle y Darío Villanueva, eds. Lincoln (Nebraska), Society of Spanish and Spanish-American Studies.
 — (1995): *A Ricardo Gullón: Sus discípulos*. Adelaida López de Martínez, ed. Erie (Pennsylvania), ALDEEU.
 AYALA Y GARCÍA DUARTE, Francisco (1990): «Contestación», en Gullón (1990), pp. 119-124.
 BELTRÁN DE HEREDIA, Pablo (2001): *Ricardo Gullón en el recuerdo*. Santander, Bedía.
 — (2008): *Evocación santanderina de Ricardo Gullón en el recuerdo*. Santander, Ediciones La Bahía.

- BOCKUS APONTE, Barbara (1973): «Conversaciones con Ricardo Gullón», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 274, pp. 23-52.
- (1975): *La obra crítica de Ricardo Gullón*. Madrid, Ínsula.
- BROWN, Ann Marie (1993): «Ortega y la idea de la novela en Ricardo Gullón», en AA. VV., *La escuela de Astorga (Luis Alonso Luengo, Ricardo Gullón, Leopoldo Panero, Juan Panero)*. Astorga, Ayuntamiento de Astorga-Diputación de León, pp. 253-258.
- DOMÍNGUEZ LASIERRA, Juan (1988): «Ricardo Gullón, en tiempo jarnesiano», *Turia*, 10, pp. 157-162.
- GULLÓN, Germán (1992-1993): «Carácter de la trayectoria de Ricardo Gullón», *Anales Galdosianos*, XXVII-XXVIII, pp. 15-29.
- GULLÓN, Ricardo (1969): *La invención del 98 y otros ensayos*. Madrid, Gredos.
- (1979): *Psicologías de autor y lógicas del personaje*. Madrid, Taurus.
- (1980): *Espacio y novela*. Barcelona, Antoni Bosch.
- (1984): *La novela lírica*. Madrid, Cátedra.
- (1986): *Una poética para Antonio Machado*. Madrid, Espasa-Calpe.
- (1987): *Galdós, novelista moderno*. Madrid, Taurus.
- (1990): *Juan Ramón Jiménez: año de gracia de 1903. Discurso leído el día 22 de octubre de 1990 en su recepción pública, por el Excmo. Sr. D. Ricardo Gullón Fernández y contestación del Excmo. Sr. D. Francisco Ayala y García Duarte*. Madrid, Real Academia Española.
- IRIZARRY, Estelle (1979): *La broma literaria en nuestros días: Max Aub, Francisco Ayala, Ricardo Gullón, Carlos Ripoll, César Tiempo*. New York, Eliseo and Sons, pp. 143-174.
- PHILLIPS, Allen W. (1993): «Ricardo Gullón: In Memoriam», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXIX, pp. 377-385.
- ROMERO TOBAR, Leonardo (2006): *La Literatura en su Historia*. Madrid, Arco.
- SOBEJANO, Gonzalo (1984): «El domingo, símbolo modernista (Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez)», en AA. VV. (1984), pp. 323-341.
- TURNER, Harriet S. (1995): «Galdós in Dialogue with Ricardo Gullón», en AA. VV. (1995), pp. 23-42.
- VILLANUEVA, Darío (2008): *Ricardo Gullón, crítico, o la vivencia de la literatura*. Santander, Bedia.

MARÍA ZAMBRANO: LA CONFESIÓN COMO GÉNERO DE CRISIS

Teresa ROSELL NICOLÁS
Universidad de Barcelona

La lectura de la obra de María Zambrano puede despertar una extraña fascinación y también cierta parálisis; sus textos pueden causar una inmediata adhesión y, a la vez, cierto desconcierto. En todo caso, si su escritura difícilmente deja indiferente es porque ésta se posiciona en unos límites no siempre cómodos. Carente de modelos previos —especialmente femeninos—, su escritura fronteriza se fraguó a caballo entre los países que constituyeron su largo exilio, así como en la forma que dio a su pensamiento; un pensamiento no delimitado por el discurso homogéneo lógico-conceptual propio de la filosofía, aunque del cual no prescinde.

Desde el inicio, Zambrano fue consciente de la necesidad de encontrar expresión a «los saberes nacidos más allá o más acá de la Filosofía», pues para ella esta disciplina siempre se mostró insuficiente para el conocimiento del hombre. Tras la belleza de su estilo y la riqueza de sus imágenes descubrimos el profundo calado de sus planteamientos filosóficos: un pensar inconcluso, nunca cerrado, una «metafísica experimental» sin pretensiones de totalidad.

Además, la filósofa estaba dotada de una especial sensibilidad para la poesía, prestando una constante atención al lenguaje y a la forma para lograr, así, aunar el