

lo tanto, cabe hablar de una desvinculación que se remonta a los supuestos humanistas. Uno de estos supuestos es la ruptura con las concepciones esencialistas de la estratificación social. Una de las expresiones de la estratificación es la surgida de la oposición *ricos-pobres*.

El derrumbe de la visión estática de la dicotomía *ricos-pobres* tiene, pues, dos frentes y ambos son impulsores de una conciencia individual moderna, liberada del organigrama mental feudal-cristiano: en una es posible observar la validez de la idea de progreso, si por tal entendemos esa actitud que considera el desarrollo de la historia como una marcha irregular pero decidida hacia nuevos objetivos de validez universal, los cuales sólo son pensables si se fundamenta la concepción del ser humano en una situación de respeto pero de superioridad sobre los condicionantes de la naturaleza. En la otra, sin embargo, la idea de progreso se cristaliza en esos propios determinantes con la única intención de reproducirlos para el bien específico de un yo sin pertenencia, sin universalidad, de un yo egoísta.

La conciencia individual que testimonia críticamente la literatura de los desvinculados es, pues, una conciencia agresiva hacia las formas de dominación del primer Estado moderno. Con ello no sólo se testimonia el fenómeno de una masa urbana en perpetuo acecho contra los mecanismos del poder, de amplia trascendencia en las posteriores fases del desarrollo histórico, sino que, a la vez, se evidencian las profundas grietas que padecía la estructura del Estado, cuyas soluciones patrimoniales y represivas obstaculizan el intento de racionalizar las formas de dominación que los supuestos modernos impulsaran para el logro de una cohesión nacional.

Estos supuestos nos llevan a plantearnos el significado de la obra de Maravall de cara a una remodelación del canon historiográfico de la literatura española. Este es derivación de la construcción intelectual realizada durante el proceso de asentamiento y defensa del Estado de la Restauración, y llevado a cabo fundamentalmente por Menéndez y Pelayo y Menéndez Pidal. Fueron estos grandes pensadores quienes heredaron una historia de la literatura española que había sido vertebrada en la época anterior por el movimiento romántico conservador alemán, especialmente Schlegel, y centrada en torno a los llamados «siglos de oro» (Godzich-Spadaccini 44-45). El carácter oligárquico y de progresiva militarización que distingue el proyecto nacional del Estado restauracionista fue el contexto social y político que dio vida a una fértil acomodación del legado romántico alemán en el pensamiento español, el cual quedó definido como continuidad del espíritu castellano nacido en la Reconquista y universalizado con los Reyes Católicos, la unidad religiosa y la colonización de América. La pérdida definitiva de la influencia política y económica en las últimas colonias y el creciente auge del movimiento obrero, fueron los detonantes de una propuesta cultural nacionalista que propugnaba la radical especificidad de lo hispano frente al conjunto europeo.

Naturalmente, hubo y hay sus críticos. Es necesario tener presente el esfuerzo realizado por Américo Castro por desarrollar un planteamiento ligeramente independiente y, en algunos aspectos, agresivo hacia las configuraciones mentales del pensamiento conservador de su tiempo. Este asunto nos llevaría lejos del propósito del presente trabajo, pero conviene marcar que mientras en España la figura y la obra de Castro nunca han sido

suficientemente apreciadas, en las instituciones universitarias estadounidenses, sin embargo, la obra de Castro fue rápidamente absorbida por las mentes más abiertas, y sostenida incluso por cierto interés comunitario-corporativo, entendible dada la fresca memoria del horror nazi. A pesar de esto, como apuntamos, la historia de la literatura española inscrita en la conciencia de toda persona leída, distribuida mediante centenares de diversos volúmenes e institucionalizada mediante su enseñanza en universidades y escuelas secundarias es la historia que Menéndez y Pelayo y Menéndez Pidal concibieron.

Dentro del área de la literatura producida durante los siglos XVI y XVII, esta historiografía destacaba, en uno de sus grandes primeros planos, la producción hecha para la representación y para el teatro en concreto. Lope de Vega era, entre otras cosas, el creador del teatro nacional. Con él nació —se postula— un modo de entender la ficción como significante preciso de la idiosincrasia de lo español, en la cual se manifestaba como fenómeno incluyente una armonía de todos los segmentos sociales cuya dirección escénica recreaba la indisoluble unidad de fe del pueblo español.

El así llamado teatro nacional lo era por su «popularidad» en su significado global, por ser un teatro aclamado por todos los actores de la sociedad de su tiempo y por ser construido desde los más profundos resortes del alma del pueblo ¿Qué más prueba de la nacionalidad de un espectáculo compartido con placentero interés por todos los grupos humanos que se sentían felizmente reflejados en unas tablas hechas para el entretenimiento? El argumento implícito en la pregunta es el cimienta fuerte de esta historiografía.

Tal argumento presupone un lugar atemporal en el que todas las determinaciones históricas de los grupos sociales y de los individuos quedarían disueltas en el acto interpelativo de denominar la figuración comunitaria hispana. Como Luiz Costa Lima anota para el caso de la valoración de Cervantes en el siglo XIX, se trata de una interpelación que pretende manifestarse con una retórica cuyos elementos ficcionales sólo son transmisores y depuradores de esa supuesta figura de lo hispano conservada atemporalmente (*Espacio ficcional y recepción del Quijote*).

De aquí se pasa a hablar de tipos reconocibles en un largo proceso creador que extiende su alegato de calidad/españolidad hacia el rastreo de lo hispano en la gesta reconquistadora, por un lado, y en la expresión candorosa del romance «popular», con la consiguiente formulación de una expresión literaria española unificada en base a la exclusión de lo diferente y a la monolítica participación de toda la comunidad en un proyecto militar bendecido. Expresión aquélla fielmente utilizada por el aparato ideológico católico-militarista durante el franquismo (Lacarra).

Es, precisamente, el teatro uno de los focos primordiales del interés de Maravall. En su caracterización de la estructura histórica Renacimiento-barroco como momentos de un proceso de crecimiento y recesión (*From the Renaissance to the Baroque* 3-40), el teatro es testimonio de la paulatina implementación de un orden cultural dirigido por los poderes urbanos de base señorial, cuya finalidad no era otra que la contención a cualquier precio del sistema de privilegios monárquico-señorial. El teatro era un elemento de primera importancia dentro de una bien orquestada labor de monumentalización, fiestas y espectáculos visuales (*La cultura del barroco* 453-498, 499-524). Como se ha dicho en otro lugar (Spadaccini-Talens *Del teatro como narrativa*, Salomon) lo que la histo-

riografía calificó de «popular» en aquel teatro, era más bien una instrumentalización populista. Por supuesto, era necesaria y urgente la búsqueda directa y rápida de una voluntad supeditada ante el prodigio como condición para la construcción de actores alienados (*La cultura del barroco*, 421-452).

A nuestro entender, la gran aportación de Maravall a los estudios literarios reside en haber colocado a éstos en una situación propicia para ser abordados historiográficamente desde una nueva perspectiva. Esta nueva aproximación vendría determinada por la interpretación de los testimonios literarios como portadores de una dinámica social y cultural contradictoria y en profunda fase de transformación. Esta última es interpretada en base a los datos que diversas áreas de producción de la época ofrecen en conjunción con las manifestaciones propiamente literarias, las cuales se nos presentan como síntomas elaborados de aquélla. Para la crítica e historiografía literaria es, precisamente, esta elaboración su objeto de estudio, pero éste no puede ser acotado como entidad autónoma sin constatar, previamente, su posición en ese entramado de discursos que configura lo que Maravall denomina el *tejido mental* de una época. Tal nomenclatura, a su vez, es sumamente afortunada y de gran valor intuitivo para el estudio literario, pues en ella se condensan los elementos ideológicos y conceptuales, en sentido estricto, y aquellos otros que intentan designar esa zona de la actividad humana mediada, primordialmente, por la sensibilidad y lo imaginativo que conforma el fenómeno estético.

Entre los documentos literarios que Maravall utiliza figura de forma destacada, junto al teatro, la literatura picaresca. Además, tanto el uno como la otra son síntomas del temor que unificaba a los grupos *integrados* en el sistema monárquico-señorial y de su preocupación ante una situación en constante posibilidad de desequilibrio. Si el teatro pretendía sublimar las energías transformadoras en un acto de interpelación anonadadora, la literatura picaresca quería servir de aviso y de aliciente para una reforma social que evitara la descomposición. Si el teatro, en su calidad de espectáculo, iba dirigido a la población en su conjunto, la picaresca buscaba la simpatía de los *lectores*, entre ellos los individuos que comienzan a configurar los grupos intermedios, los *integrados críticos*.

Obviamente, la elaboración estética del teatro y de la picaresca no es un mero asunto de intencionalidad, ya que los motivos personales de los autores quedarán siempre en suspenso, cuando se trate de producción imaginaria. Ello no evita, sin embargo, su posicionamiento intelectual dentro de un sistema mental cuya dinámica se encontraba acotada en los términos de un espacio cultural dirigido. Es posible, así, trabajar con dos perspectivas, una que indica el aspecto *testimonial* del documento literario, su calidad de ser representativo de un acaecer social y humano dentro de una geografía política concreta, y otra que abre las puertas a los *modos* por los que esos testimonios son elaborados imaginariamente. En el intersticio de ambas perspectivas deben localizarse temas y metafóricas que desean captar de manera condensada complejas vivencias y reflexiones sobre el conocimiento, corto o amplio, que el autor poseyera de su propia existencia y de su entorno. La materia sobre la que se trabaja es la *tradición*, la acumulación de convenciones y rutinas textuales.

Para utilizar un ejemplo, anotemos la convención literaria del «mundo al revés». En ella se aglutinan diversas líneas de desarrollo de los tópicos del desorden, la radical trans-