

y contenido al género estudiado. «El problema —escribe Ferreras—, no consiste en estudiar la novela por entregas como mercancía y como novela, como producción económica y como materialización artística, sino en comprobar y tratar de describir las mutuas intermediasiones de lo económico y lo artístico en un solo objeto, llamado novela por entregas». Este supuesto lleva a establecer cuatro mediaciones —o estructuras mediadoras-básicas: a) los lectores, el público consumidor, a cuyas expectativas ha de ajustarse este tipo de discurso literario; b) los editores-empresarios en sentido estricto; c) los autores, sometidos, salvo excepciones, a una salarización típica, asimismo del modo de producción capitalista, y d) las obras, mercancías llamadas novelas. A partir del conocimiento de las mediaciones enumeradas, cabe, según Ferreras, abordar el proceso de degradación de la novela por entregas, analizando temas (en la terminología por él empleada, «estructuras estructuradas, es decir, la materialización de la problemática»), y problemáticas («estructuras estructurantes de la materialización artística, que llamamos novela por entregas»).

La segunda aportación, de orden material, consiste en el primer bosquejo de un censo de novelas por entregas publicadas en el siglo. Piensa Ferreras que entre 1840 y 1900 vieron la luz de dos mil a tres mil novelas, con un mínimo de ciento treinta autores seguros, y unos ciento cincuenta probables, de los que treinta pueden clasificarse, en sentido estricto, como especialistas de la entrega. Así, el censo de autores del capítulo IV y la reseña de especialistas del V, en tanto que primera estadística del género integran por sí solos una aportación de primer orden.

Por contraste, en el desarrollo del planteamiento general se advierten pronto los lunares de que el propio autor nos ha advertido en su prólogo, inevitables en este tipo de investigaciones sobre temas escasamente tratados. En primer término, habría que recordar que en la década de 1840, la novela no es el único género que se comercializa mediante la entrega. Si es cierto que responde a una expansión del público lector, que resulta posible por el crecimiento económico, la urbanización y la liberalización de la censura, no cabe ceñir en esta primera fase la entrega ni siquiera al ámbito literario. En la citada década, por entregas se publicaron historias universales y novelas de Sue, biografías políticas y la *Explanación del sistema socialista*, de Fourier. Por lo cual cabría señalar una primera fase —que, de otro modo, escapa al análisis, como sucede en el caso de Ferreras—, en que la entrega responde sólo a una necesidad económica, al conjugarse la aparición de masas de nuevos lectores, dotados de escasos recursos —posiblemente los mismos que en las mismas fechas nutrían por centenares los gabinetes de lectura—, y la consolidación de una empresa editorial de comportamiento claramente capitalista. Cuarenta años antes había advertido esta transformación en los medios de comunicación Luis Cañuelo, al evaluar los efectos de sus ensayos, vendidos, como *El Censor*, por entregas semanales: «El poco coste de cada papel lo hace comprar a muchos, a quienes se haría duro alargar de una vez mayor cantidad de dinero; el poco tiempo que la lectura exige es causa de que pasando con rapidez de mano en mano, un solo ejemplar haga el oficio de muchos y sirva para un gran número de lectores...». La democratización de la lectura, que suponía la entrega, no era, pues, en principio estufa moral alguna, sino que res-

pondía a una adecuación perfectamente objetiva a los rasgos económicos y culturales de un público, que al alfabetizarse, podía preferir leer la entrega de una novela a los romances de ciego y demás manifestaciones de la «literatura azul», que deberían mencionarse como sus inmediatos antecedentes o al libro situado más allá de su poder adquisitivo. Lo cual, evidentemente, no excluye que el predominio del aspecto mercancía llevase desde muy pronto a una degradación del género, que ya está contenida en las obras iniciales. Pero dentro de una ambigüedad y con una confusión de planos (propaganda ideológica-mercancía), de que es el mayor exponente el propio Sue, y entre nosotros, el primer Ayguals de Izco, Alfonso García Tejero, etcétera. Sería preciso efectuar una lectura cronológica de los autores —pensamos en Ayguals, de *María a los pobres de Madrid*—, que permita periodizar el tema, y distinguir la fase inicial de ambivalencia (con un resultado final que probablemente estaría a mitad de camino entre las interpretaciones de Ferreras y Zavala), y el desarrollo de la entrega a partir de mediados de siglo, donde ya la estimación del autor que comentamos nos parece plenamente válida. Aunque, sin duda, debiera acentuarse la indagación sobre fuentes de prensa que eventualmente permitirán concretar datos sobre tiradas (así, en los años centrales del XIX, y pensando en el éxito de la *María*, debían ser de tres mil y no de diez mil ejemplares), o rasgos de las propias ediciones, como la superposición en el período citado de ediciones de lujo y económicas que podrían responder a una diversificación clasista del público. También habría que profundizar en los análisis de la organización editorial y en el estudio de autores, más allá de lo que arroja la rese-

ña de los especialistas: del escritor proletario, como García Tejero, al autor-empresario Ayguals de Izco media una distancia que es preciso recorrer, etcétera.

En todo caso, las objeciones anteriores tienen sólo un objeto parcial, y en nada afectan al rigor de un estudio sobre la sociología literaria de nuestro XIX, que desde ahora aparece como fundamental. Y es que el libro de Juan Ignacio Ferreras ofrece una espléndida base de discusión. ■ ANTONIO ELORZA.

ña de los especialistas: del escritor proletario, como García Tejero, al autor-empresario Ayguals de Izco media una distancia que es preciso recorrer, etcétera.

En todo caso, las objeciones anteriores tienen sólo un objeto parcial, y en nada afectan al rigor de un estudio sobre la sociología literaria de nuestro XIX, que desde ahora aparece como fundamental. Y es que el libro de Juan Ignacio Ferreras ofrece una espléndida base de discusión. ■ ANTONIO ELORZA.

Una disputa fundamental

El primer volumen (1) de una nueva colección de Grijalbo, titulada «Teoría y sociedad», recoge una de las polémicas más importantes del siglo en el terreno filosófico: la sostenida por T. W. Adorno y Karl R. Popper en el Congreso de la Sociedad Alemana de Sociología de Tübingen, en 1961, proseguida, con acentuación del lado polémico, por discípulos de cada uno, fundamentalmente Jürgen Habermas y Hans Albert. La disputa comenzó versando sobre la relación entre ciencias sociales e investigación empírica, pero pronto esta cuestión metodológica estalló en sus límites y la divergencia se planteó de modo más radical y más profundo, como señala con acierto, en su nota liminar al libro, Jacobo Muñoz —autor también de la excelente traducción de la obra—; lo que finalmente se enfrentan son dos tipos diferentes de talante filosófico, dos maneras de concebir la razón.

Esta polémica fue el punto álgido de la ejecutoria pública de la llamada Escuela de Francfort, su batalla final y su canto de cisne. Después vino el declinar, la fatigosa caterva de los epígonos. Como toda ba-

(1) «La disputa del positivismo en la sociología alemana». Ed. Grijalbo, 1972.

talla, fue una lucha perdida y ganada, un combate equivocado que acertó en lo esencial; si el saldo definitivo fue favorable en algo a los francfortianos, lo fue en esto: los analíticos lucharon contra las opiniones vertidas por sus oponentes, pero éstos lucharon contra sí mismos; no trato de sugerir que éstos fueran más honrados que aquéllos, sino que mancaban un estilo no lineal, sino circular, que siempre acaba dando cuenta de sí mismo: ese estilo no les perdonó el contagio que inevitablemente sufre quien polemiza con las dolamas de su oponente y finalmente se volvió contra ellos. Esta intransigencia con la propia debilidad es lo que emparenta al estilo de los de Francfort con lo que siempre ha merecido llamarse «filosofía», mientras que pone en entredicho el método de los analíticos.

Al volver de la Feria de Libreros en Francfort, contaba Jesús Aguirre dos anécdotas significativas. La primera versaba sobre la condena de la Escuela Crítica dictada en Praga por un Congreso de filósofos marxistas, hace muy pocos meses: fueron acusados de haber promovido los sucesos de mayo del 68 en Francia, con su escuela de voluntarismo, indisciplina, etc... Estos desahogos stalinistas siempre son obtusos y ridículos; dichos en Praga, son siniestros. La segunda se refiere al rumor de que será el popperiano Hans Albert, destacado oponente de Adorno en la polémica citada, quien sustituya a éste en su cátedra de Francfort. Esto no es justicia poética, sino decadencia: tras un relativo paréntesis, la Universidad ha encontrado de nuevo su hombre y su estilo. Creo que ambas anécdotas coinciden en situar a la Escuela Crítica, más allá de sus innegables debilidades, en su libre y vivificadora magnitud. Volvamos a la polémica.

Es fácil y perfectamente cierto señalar que

los malentendidos abundaron en ambos campos; no estoy seguro, en cambio, de que esto fuera tan nocivo como pudiera creerse. Porque muchas de las simplificaciones que se cometieron sirvieron para acercar la polémica a lo esencial y radicalizarla, lo que me parece precisamente su mayor interés. Es así que en la disputa realmente «polémica», la que sostienen Habermas y Albert, se pormenoriza relativamente más, pero todo se embarulla y empequeñece. En los textos de Adorno y Popper, que se ignoran majestuosamente el uno al otro o se dan cortésmente la razón, hay más tensión que en los que cumplen el juego polémico al pie de la letra, pues la auténtica tensión intelectual es siempre más gozosa y más honda que la polémica más vitriólica.

Tomemos como ejemplo la cuestión del abuso que supone subsumir «filosofía analítica», «positivismo», «racionalismo crítico», etc..., en un mismo concepto y anátoma. Admitamos en cierto modo lo justo del reproche; pero, ¿caso no hay un tipo de opción intelectual común a todas ellas? El carácter modélico de «verdad» que nos dan las ciencias experimentales, la pretensión de apoyar el discurso en algo que no sea su propia autolegitimación —algo exterior, de algún modo, al discurso—, la visión «progresiva» de la filosofía como algo paulatinamente perfeccionable, la convicción de que la literatura y el arte no son formas válidas de conocimiento o lo son en menor medida que la ciencia, la postergación de la experiencia subjetiva ante el testimonio interpersonal, la preferencia por los problemas parciales frente a los planteamientos totalizadores, la aplicación del principio científico de economía al estilo —lo que hay que decir, puede decirse claramente y con brevedad— y el consiguiente rechazo del discurso oscuro y derrochador, etc.

ARTE • LETRAS • ESPECTACULOS

cétera... Creo que, esencialmente, la opción delimitada por estas y otras determinaciones existe, llámese analítica, positivista o lo que se quiera. Entretenerse en distingos y desdeñar lo esencial es quizá otra de las características de dicha postura...

Es cierto, como señala el profesor Muñoz en su nota liminar, que la existencia de dos razones —una «analítica» y otra «dialéctica»— no es una hipótesis fructuosa ni defendible; pero la frase en que apunta una posible solución encierra una toma de partido; dice Muñoz que «convenría indagar si no vendrán, en definitiva, a constituir funciones distintas... de un mismo recurso instrumental». Esta mención de lo instrumental toma ya partido por el planteamiento analítico, pues, como dice Adorno en su «Introducción», la dialéctica pretende incorporar ese concepto de lo científico, que abarca «todo aquello que, relacionado con la racionalidad y la experiencia, es separado de las determinaciones instrumentales de la razón (p. 29). Se trata precisamente de reivindicar la plenitud y diferencia de la razón que halla su fin en sí misma y no se ve como simple instrumento; esta es la gran lección que los frankfurtianos recuerdan —aunque quizá no todos y no siempre— de Hegel. La Escuela Crítica permaneció firme en esto, pero conservando quizá una cierta mala conciencia que media la distancia entre el sistema hegeliano, ya inhabitable, y la empiria fragmentable de los científicos. Ni Freud ni Schopenhauer pudieron facilitar la necesaria mediación, y Nietzsche no fue de los suyos: por eso la polémica quedó inconclusa y la Escuela tuvo que morir.

Porque lo importante de una disputa como ésta no es hallar la solución concordante, que el ingenio no renuncia a esperar, sino averiguar

—o adivinar— por qué tal solución no es posible ni deseable. Sólo quien descubre lo irreductible de la diferencia puede edificar, en el hueco de tal diferencia, el nuevo discurso filosófico. ■ FERNANDO SAVATER.

DISCOS

Los «blues» del pobre niño rico

Unos pocos días después del lanzamiento en Inglaterra del último álbum de Rod Stewart, uno de sus «fans» escribía al Melody Maker proclamando que ya no había duda de que Rod es un genio y de que está llamado a ocupar el trono dejado por Dylan (?). Dejando aparte lo anecdótico, la tal carta es

inquietante por cuanto revela que Rod está en el primer paso del proceso de mitificación. El público y algunos críticos han decidido que él es un genio y la máquina se ha puesto en marcha. El convertirse en un mito del mundo del «rock» es un asunto peligroso. Pregúntale a Dylan. El logró sobrevivir, pero otros, como Eric Clapton, han sido destrozados por los torbellinos artificiales creados alrededor suyo.

Así que dejémoslo claro: Rod Stewart no es un genio ni hay necesidad de mitificar su figura. Sus discos son simplemente la obra de un dedicado artesano, un hombre con gusto y criterio que conoce sus posibilidades. El posee los ingredientes necesarios: es un buen cantante, tiene material de primera y está apoyado por una excelente banda. En sus LPs hay una grata combinación de canciones propias y ajenas. Musicalmente no hay nada de extraordinario en sus composiciones, que son normalmente colaboraciones con Ron Wood. Pero Rod es un gran letrista. Sus canciones son his-

torias bien construidas, con elocuentes imágenes y perfecta definición de situaciones y personajes. Y su voz, esa voz que en aquellos fantásticos LPs del Jeff Beck Group parecía tan penosamente forzada, canta historias de hijos prodigos, jóvenes ingenuos fascinados por experimentadas mujeres, vagabundos que mueren olvidados y demás. Son temas que están a miles de años-luz de sus vivencias actuales, pero la voz de Rod tiene suficiente autoridad y sentimiento como para hacerlas creíbles. Rod es también experto en resucitar canciones que no han sido muy trabajadas para darles nuevas y memorables interpretaciones. Su método de trabajo consiste en ir al estudio y esforzarse en sacar todo lo posible de cada canción y de los músicos disponibles. El grupo que le acompaña está formado por gente de los Faces —la banda en que Rod Stewart es vocalista oficial— y miembros de otros conjuntos, junto con algún «session man»; su sonido es verdaderamente único. Las

sucias frases de la guitarra eléctrica de Ron Wood se combinan con la delicadeza de la acústica de Martin Quittenton, mientras que la batería marca el ritmo con rudeza, el órgano se insinúa al fondo y la ocasional mandolina, «steel guitar» o violín añaden embellecimientos rurales, formando un conjunto fresco, rico y francamente irresistible.

Lo cual nos lleva de nuevo al último LP de Stewart, que hace cuarto en la serie de sus discos como solista y que se llama «Never A Dull Moment» (Mercury 63 38 094). Y es cierto, no hay un solo momento aburrido. Aunque personalmente le considero el álbum menos brillante de Rod Stewart, una pequeña decepción, a pesar de que es un gran disco, claramente superior al 95 por 100 de lo editado en los últimos meses. El problema es la falta de sorpresas, lo previsible del material y los arreglos. «Mama You've Been on My Mind» es la obligada rareza dylaniana y es fácil imaginarse el tratamiento que recibe. «I'd Rather Go Blind» no se despegaba demasiado de la versión original (Etta James) y no llega a tocar las dolorosas interpretaciones de Chicken Shack o la misma Etta. Más sustancial es «Angel», una melódica versión del tema de Hendrix con deliciosas apariciones de conga y xilofón. O «Your Wear It Well», una descendiente directa de «Maggie May», pero que es música de Rod Stewart en su más alta expresión.

«Never A Dull Moment» puede ser un disco de transición en la carrera de Rod Stewart, te concedo hasta que lo llames un fracaso menor. Pero es el mejor «fracaso» que he escuchado. ■ DIEGO A. MANRIQUE.

ARTE

Hace dos o tres años que tuve el primer contacto con Jaime Quessada, ese joven pintor gallego. Fue con motivo de una exposición de gallegos en Madrid y de una conferencia mía sobre la nueva pintura de aquella tierra. Ahora vuelve aquí, a una exposición en la galería Grosvenor —en cuya organización he intervenido yo mismo—, para exhibir de manera individual.

Desde entonces han cambiado algunas cosas en Jaime Quessada, pero nada que sea fundamental. Ha cambiado algo en su temática, pero ese cambio ya casi se anunciaba en su pintura anterior... Y ha cambiado la expresión de su apellido: Quessada ha dejado de escribirse con una sola ese y ahora se escribe con dos: Quessada. No por ninguna pedantería, no; no por buscarse sabe Dios qué ascendencia itálica, que ni tiene ni desea de manera especial. Por diferenciarse, simplemente por diferenciarse, de un hermano, o de un primo, o de no sé quién del mismo o parecido nombre. Respetémosle el capricho.

Jaime Quessada

No ya solamente Jaime Quessada: una gran parte de la pintura más joven de nuestros días ha tenido necesidad, incluso ha creído un deber de época, incorporar a su temática una serie de motivaciones y argumentaciones que normalmente estaban reñidas con la expresión normal de la pintura. Y han estado re-

