

PARA UNA TEORÍA DEL SENTIDO EN LA CREACIÓN POÉTICA

Miguel Argaya Roca

Escritor y profesor de Enseñanza Secundaria.
Colegio Compañía de María, ONS (Talavera de la Reina)

Resumen: El presente artículo trata de responder, desde el sentido común, a las pretensiones posmodernas según las cuales toda obra literaria es un cuadro vacío de significado en el que la intención de su autor es irrelevante. Lo que este artículo niega no es la capacidad ni aun el derecho del lector a interpretar como quiera lo que lee, sino la tesis relativista que señala que la comunicación a través del signo literario es imposible. Las incapacidades del lenguaje no son insalvables, y, desde luego, no mayores que sus posibilidades. Toda obra literaria es, de un modo u otro, una invitación del autor al lector a identificarse con él, y responde por tanto a una “ley de amor”.

Palabras clave: posmodernidad, relativismo, palabra, yo, lenguaje, presencia, significación, deshumanizado, deconstrucción, amor.

Abstract: Two well known postmodernist statements are that the literary work is devoid of sense and that its author’s intention is not relevant. It is undeniable that we have an ability –even a right– to interpret a work as we want. Nevertheless, this paper displays the weaknesses of the relativist position that manifests that it is impossible to communicate through the literary sign. Undoubtedly, language has insufficiencies but it has possibilities as well. Every literary work is an invitation (from the author to the reader) to go through a process of identification. This contribution suggests that this invitation relies on a so called “law of love”.

Key words: postmodernism, relativism, language, I, presence, meaning, dehumanization, deconstruction, love.



1. LAS TRAMPAS DE LA POSMODERNIDAD

El triunfo definitivo de la posmodernidad y de sus postulados relativistas y sofistas en la poesía española tiene lugar entre 1966 y 1970, fechas que se corresponden, respectivamente, con la publicación de *Arde el mar*, de Gimferrer, y con la aparición de la definitiva antología de Castellet *Nueve Novísimos poetas españoles*, donde se consolida –con cierto apresuramiento y hasta forzosamente– un grupo generacional formado por “jóvenes poetas que por sus intereses diversos propugnan la autonomía del arte, proclaman el valor absoluto de la poesía por sí misma y consideran el poema como objeto independiente, autosuficiente” (Castellet, 2001: 33). Poetas, por tanto, voluntariamente adscritos a la bandera de Derrida y de Barthes, con quien precisamente concluía Castellet el trabajo preliminar de su florilegio. Señala el texto de Barthes:

(...) por el momento no hay más que una elección posible y esa elección no puede manifestarse más que sobre métodos igualmente excesivos: o bien proponer una realidad enteramente permeable a la historia, e ideologizar; o bien, por el contrario, proponer una realidad finalmente impenetrable, irreductible y, en este caso, poetizar. En una palabra, no veo, todavía, síntesis entre ideología y poesía” (Castellet, 2001: 47).

Lo que se nos sugiere –lo que Castellet, vía Barthes, nos sugiere– es una dicotomía en la que se nos fuerza a tomar partido. Nada que objetar; la vida misma es una exigencia de opción permanente. El problema es que se trata de una dicotomía rigurosamente tramposa, pues obliga a establecer una separación irreductible entre contenido y forma, y aún más entre contenido y poesía; confiere a la poesía un valor puramente formal y luego nos obliga a elegir –ideologizar o poetizar– sobre esa dicotomía evidentemente falsa, cuando lo cierto es que no existe una poesía desvinculada de su autor, ni un autor desvinculado de su vida, ni una vida desvinculada de la historia; ni, por consiguiente, una poesía desvinculada de la historia. Desentenderse de ésta –como pretende Barthes–, “leyendo textos y no obras, ejercitando sobre ellos una visión que no busca su secreto, su contenido, su filosofía, sino solamente la dicha de la escritura” (*apud* García Berrio, 1989: 210), no puede ser otra cosa que lo que señala García Berrio: mero “epicureísmo sensitivo” (García Berrio, 1989: 209); o, por decirlo con palabras de Menéndez Pelayo, “aflictivo nihilismo poético” (Menéndez Pelayo, 1962: 109).

Por lo demás, nada nuevo. La celebrada *jouissance* de Barthes venía ya prefigurada cuarenta años antes en la deshumanización de Ortega, que afirmaba que “el nuevo estilo solicita, desde luego, ser aproximado al triunfo de los deportes y juegos. Son dos hechos hermanos, de la misma oriundez” (Ortega, 1987: 89). Para Ortega, como para Barthes, vida y poesía son categorías no sólo distintas sino incompatibles: “El poeta empieza donde el hombre acaba” (Ortega, 1987: 72), dice el autor de *La deshumanización del arte*. Y esto porque, al parecer, para Ortega y para Barthes todo arte tiene que ser intrascendente,



amoral y desprovisto de cualquier emoción humana no meramente estética: “Al vaciarse el arte de patetismo humano queda sin trascendencia alguna –como sólo arte, sin más pretensión” (Ortega, 1987: 91).

Ocurre sin embargo –y tanto Barthes como Ortega lo soslayan– que deporte y juego no están desprovistos de ética, no son realmente amorales, sino que, para poder ejercitarse y para que diviertan a todos, necesitan un código mínimo de valores, algunos convencionales (las reglas del juego) y otros absolutos (la lealtad a esas mismas reglas del juego; la obligación de “no hacer trampa”). Todo el mundo sabe que no hay forma alguna de que llegue a prosperar deporte o juego alguno sin que previamente queden señalados los límites de lo permitido.

He ahí, pues, el error: que se nos hace aceptar en el juego y en el deporte una amoralidad inexistente, para luego trasfundirla a las artes y despojar a éstas de responsabilidad y también de trascendencia. Como si el juego más inocente no tuviese un poso de sociabilidad y, por tanto, de responsabilidad. Y no se me alegue que la única regla del juego en el arte es la ficción. ¿O no hay también en el arte, como en el deporte, la obligación absoluta de no hacer trampa, de no desvirtuar lo que Sánchez Ferlosio llama “el estatuto esencial de la palabra: la lealtad entre hombres” (Sánchez Ferlosio, 2001: 3)?

Un discurso, una revelación, es siempre una tentativa de encuentro; algo que sólo es posible si se parte de que detrás de dicho discurso hay alguien que lo autentifica. La perversión del “nuevo estilo”, del arte deshumanizado, es precisamente pretender que el autor no sólo finge –cosa que en efecto forma parte del juego artístico–, sino que no está en su obra, y aún más: que no ha estado nunca porque la obra la escribió en origen una especie de álter ego al que llaman “yo lírico”. Para la posmodernidad, por tanto, no hay autor ninguno detrás de la creación –trasunto de que tampoco hay Autor detrás de la Creación– y, por lo mismo, ésta, carente de autoría y aun de autoridad, no pasa de ser puro cacareo anómico y abierto a una interpretación infinita: lo que se ha dado en llamar “relativismos lectores”.

Es el nihilista, en suma, quien deja aquí su impronta: ¿cómo acabar de descabalar la idea de un Dios Creador y Providente, y mantener al tiempo la de un autor detrás de cada obra humana? De ahí la obcecación posmoderna –que el arte recoge– en reactualizar el viejo paganismo politeísta. Un paganismo militante que, de hecho, viene ya prefigurado en Nietzsche:

La invención de dioses, de héroes, de todas clases de seres sobrehumanos, al margen o por debajo de lo humano, de enanos, hadas, centauros, sátiros, demonios y diablos, constituyó el preludio formidable de la justificación de las aspiraciones del yo y de la autonomía del individuo (...). Por el contrario, el monoteísmo, esa consecuencia rígida de la doctrina de un hombre normal único –la creencia, pues, en un dios normal fuera del cual sólo existen



divinidades falsas y engañosas–, ha sido tal vez el mayor peligro de la humanidad hasta hoy (Nietzsche, 1994a: 147-148).

Todos sabemos hasta qué punto ha sido el paganismo un elemento constitutivo fundamental del arte de finales del siglo XIX: desde el “Himno a Venus” de Rimbaud (1870) –“canto politeísta y blasfemo”, según Lourdes Ortiz (Ortiz, 1979: 32)–, hasta “El regreso de los dioses” de Pessoa (1916-1935), el “nuevo estilo” viene en origen sumamente cargado de resabios paganos, que obviamente no son gratuitos sino ínsitos en toda una forma de entender el mundo: la que parte de que el monoteísmo judeocristiano es –como señala Nietzsche más arriba– “el mayor peligro de la humanidad hasta hoy”; la que mueve a Rimbaud a lamentarse porque “el camino es amargo desde que el otro Dios nos ha uncido a su cruz”, y la que hace a Pessoa clamar para que Portugal abandone “Fátima por Trancoso”.

Claro que, de esa manera, la perversión se hace todavía más mendaz: porque, por más que quiera convencernos de que el arte es intrascendente, de que nada debe interferir en las artes¹, el posmoderno acaba haciendo de éstas toda una nueva teología pagana y politeísta. Acaba usando el arte con fines ajenos al arte. La pretensión del arte por el arte, desde estas premisas, no pasa de camelo. Dígase, por lo menos, ya que hemos de aguantar su monopolio.

Y no se me alegue que son muchos los que –sin intención paganizante alguna– trabajan por un arte desvinculado de la vida. Estarán ejerciendo en todo caso de involuntaria comparsa, siendo como es el arte deshumanizado arte pagano *ab ovo*. Una opción, desde luego, como otra cualquiera. Si hay algo que de verdad cada cual elige, es la posición que adopta respecto al mundo; y no cabe duda de que dejarse arrastrar por los vientos dominantes es más cómodo y grato que resistirse a ellos.

2. UNA POLÉMICA TAN ANTIGUA COMO LA FILOSOFÍA

Lo que materializa la poesía de la posmodernidad en cualquier caso es la crisis del hombre de la Modernidad, inspirada por Nietzsche y cabalgada en primera instancia ya por los modernistas de finales del siglo XIX (Mallarmé, Rimbaud, etc.) y por las vanguardias de los años diez y veinte del siglo que recientemente acabamos de dejar atrás. Hablamos de la posmodernidad, cuyo punto de partida, como decimos, es la nietzscheana destitución del “yo”: “No hay ‘ser’ alguno detrás del hacer, del actuar, del devenir; el ‘agente’ es algo ficticio que se añade al hacer; todo se reduce al hacer” (Nietzsche, 1994b: 67), pero cuya madurez teórica sólo se alcanza con Derrida y el concepto de deconstrucción, mediado el siglo XX. Roto el Universo único del racionalismo, relativizados sus valores

¹ El mismo Nietzsche define la poesía como una “bella y agreste sinrazón” (Nietzsche, 1994a: 104).



y verdades presuntamente universales, se inaugura un hombre nuevo caracterizado, como dice Juan José Lanz, por “la desaparición de la conciencia del sujeto individual (Lanz, 1991: 6); un hombre que “no sólo ha sido exiliado del mundo sino también de sí mismo” (Lanz, 1991: 6) y que para “ser” necesita, por tanto, objetivarse, convertirse en objeto, en “otro”, en puro discurso; pero un discurso, además, en que –según señala Barthes– prima la “extinción del contenido por la forma” (García Berrio, 1989: 204). Por obra de la posmodernidad, como bien atina a detectar José Antonio Marina, “la palabra, gran constructora, se ha convertido en disolvente. La filosofía posmoderna ha diluido el sujeto en discursos y los discursos en otros discursos” (Marina, 1998: 111), trivializando con ello no sólo la literatura, sino la misma realidad, y hasta la Vida, tan querida y manipulada por Nietzsche. Si *todo* es sólo un discurso sin sujeto, entonces *todo* tiene el mismo valor porque *todo* es relativo: la opinión de un sabio y la de un necio, la de un santo y la de un monstruo. Y, de igual modo, si *todo* es sólo un Discurso sin Sujeto, si no hay Autor ni Autoridad creacional detrás de cada criatura, entonces *todo* queda al arbitrio de la opinión individual; *todo* acaba por ser igualmente importante: lo mismo la caída de una hoja en el otoño o una sinfonía de Wagner, que la matanza de Auschwitz; con lo que se abre la puerta trasera de la civilización al totalitarismo, como ya hicieron en su momento las vanguardias en el primer tercio del siglo xx.

Está claro que no tenemos delante un problema inocuo; ni siquiera un problema nuevo. Lo que tenemos delante es un capítulo más del ya milenario conflicto de los universales, como bien ha sabido comprender y enseñarnos George Steiner en su clarificadora obra *Presencias reales*, subtitulada con acierto “¿Hay ‘algo’ en lo que decimos?”. Recordemos que el problema de los universales surge, precisamente, por un fragmento de la Isagoge de Porfirio a las Categorías de Aristóteles, en traducción de Boecio y de uso común como texto de lógica en las escuelas europeas altomedievales, que dejaba en el aire esa misma difícil cuestión: ¿Hay “algo” en lo que decimos? El concepto “universal” con que nos referimos a las cosas genéricamente, ¿tiene realidad objetiva o es un mero acto de nuestra mente? ¿De verdad existen razones objetivas de clasificación universal o toda clasificación es consecuencia de un acto subjetivo?

Bizantinismos, dirán algunos. Quizá; pero bizantinismos en todo caso, muy vivos, que tienen su origen en el origen mismo del pensamiento. ¿Hay un Ser por encima de las cosas contingentes o sólo hay Devenir? Y, en este último caso, ¿se trata de un mero Devenir azaroso y caótico o está sujeto a algún género de Ley universal? Frente a la vía del Ser, mayoritaria en el pensamiento occidental hasta el siglo xx, parece querer imponérsenos hoy –aprovechando la crisis de la Modernidad– la propuesta sofista del Devenir azaroso. No sabemos por cuánto tiempo. Una polémica, en fin, tan antigua y tan amplia como la filosofía.



3. ¿HAY “ALGO” EN LO QUE DECIMOS?

Se dice –desde cierta suficiencia dogmática– que con buenos sentimientos no se hace buena literatura, que un poema muy sentido no tiene por qué ser un buen poema y que una mala persona en el orden moral puede producir versos hermosísimos. ¿Quién lo duda? Un buen poema, obviamente, no garantiza la bondad moral de su hacedor; en todo caso su capacidad creativa. Bondad o maldad morales residen, como ya nos enseñara Kant, no en la perfección de la obra, sino en la *intentio auctoris*. La Creación es buena no por sus perfecciones, sino por ser un acto absoluto de amor. Por ejemplo, aquel que realiza un Dios que, como señala Unamuno, “crea un mundo que no añade un adarme a su gloria y luego un linaje humano para que se lo critique” (Unamuno, 1961: 42).

Claro, que tampoco es imposible ver en las perfecciones y en la belleza de la obra la cualidad moral del hacedor. Esto ocurre precisamente porque la forma no es en absoluto irrelevante al fondo. Algo que sólo sabe, por cierto, quien ha leído mucho, quien ha podido desecarse en libros y libros sin sustancia, entregados al absurdo de la rosa que no es rosa porque no huele a rosa, y escritos por autores que ignoran, por ejemplo, que la palabra *amor* tampoco huele, pero que una vez dicha deja en el ambiente un vago aroma de cariño añejo.

Lo cierto es que forma y fondo se interpenetran; más aún: no dudaré en sumarme a quienes afirman que “la forma nunca puede ser más que una mera extensión del contenido” (Creely, 1992: 43). Como nos recuerda el profesor Rico, “la literatura no se basta a sí misma, está hecha con el lenguaje de todos; lo decía muy bien Machado: es como la moneda, ha de tener curso corriente” (Rico, 1996: 18). Resulta imposible dejar de creer que tras un signo cualquiera, y menos aún tras la palabra, que es signo trascendido por excelencia, no quede un poso de recuerdos, anhelos y verdades antiguas; que cada vez que decimos “hogar”, o “tierra”, o “madre” no estemos reviviendo una presencia intergeneracional de largo alcance, por más que no deje tampoco de haber en ello mucho del hablante singular y concreto, de sus propias vivencias, anhelos y verdades. No debemos olvidar que en todo mensaje, sea literario o no, se dan simultáneamente dos niveles de emisión: uno, histórico-cultural y otro, biográfico; un ser colectivo o tradición y un yo individual que actúa a su vez como agente portador y trasmisor del otro. Los dos coexisten, los dos se implementan y los dos aparecen en el discurso, si bien en dosis variables según el momento, la personalidad del propio emisor –que siempre será individual– y el tipo de código elegido.

Sin embargo, lo verdaderamente creativo es el yo individual. Lo histórico-cultural, por definición, es lo que al autor le viene dado. Por eso ha podido decir Ángel García López, parafraseando a D’Ors, que en poesía lírica –precisamente el más puro ámbito



del yo personal— “todo lo que no es autobiografía es plagio” (García López, 1980: 62)². Decir lo contrario es desconocer precisamente el mecanismo de toda tradición, ignorar que, sólo una vez dicho, lo individual pasa a constituirse en parte de lo colectivo y que, en definitiva, toda tradición es traslación, es decir, se mueve, porque la mueven los que la poseen y son poseídos por ella.

De hecho, y esto hay que decirlo bien alto, no hay más autor que el personal, singular y concreto. Es a través de él —y sólo de él— como se realiza cabalmente aquella presencia intergeneracional. La personalidad —y aun la originalidad— reside en la capacidad del autor para hacer suyas, autentificar, conjugar y trascender coherentemente las verdades atávicas de que consta aquella presencia intergeneracional. Algo que, obviamente, no puede hacerse desprendiéndose —como quiere la posmodernidad— del único vehículo posible: el “yo”. Es a través del “yo” que habla, del “yo” que realiza la obra, y sólo a su través, como puede trascender la Verdad que hay en todo lo que decimos y en lo que realizamos. “El interlocutor —dice Francisco Rico— forma parte del mensaje” (Rico, 1996: 19). Unamuno nos lo explica muy bien al indicarnos que “en un retrato se ve tanto o más que el alma del retratado el alma de quien lo retrató” (Unamuno, 1976: 57).

Alguno pensará, después de lo dicho, que estoy defendiendo la vuelta al “yo” romántico, absoluto. Pero se equivocará de medio a medio. Lo que sí defiendo es la recuperación de un “yo” razonable; un “yo” delimitado pero no destituido; un “yo” que, sin dejar de serlo, es decir, sin desprenderse de sí, sin objetivarse hasta la extinción, sea capaz de responder —de ser responsable— y de comprometerse con el otro, con Lo Otro. A nadie se le escapa que la palabra —el signo, el arte— sólo tiene sentido como medio de comunicación, de traslación y trascendencia. “Narciso —dice Steiner— no necesita arte” (Steiner, 1989: 190). Incluso el autoconocimiento supone un deseo de trascendencia de lo actual a lo universal que hay en uno. Nombrarse, en ese caso, es ir más allá de uno mismo; es decirse, proyectarse. Y esto porque la función primordial de la palabra —del signo, del arte— no es sólo representar la realidad —y mucho menos sólo reinventarla—, sino, como decía Unamuno de la pintura de Regoyos, “expresar eso que se llama el alma de las cosas, y no es sino el alma del hombre cuando se empapa de universo” (Unamuno, 1976: 68). Expresar, por tanto, más que representar: es ahí donde alcanza su total sentido la pretensión de sinceridad que muchos presuponemos en toda obra de arte, en todo acto y aun en toda realización humana o divina. Sinceridad que no es, por tanto, verosimilitud, sino autenticidad, pues todo el mundo sabe que hay verdades inverosímiles. Como nos enseña Unamuno, “hay fantasías muy sinceras. Con más sinceridad pintaron a los demonios muchos pintores religiosos que pintan hoy otros un retrato” (Unamuno, 1976: 59).

² No hace el andaluz, en definitiva, más que recuperar —conscientemente o no— a Goethe: “[T]odo lo que no somos nosotros mismos es influencia” (Eckermann, 1933: 84). D’Ors, en cambio, había dicho: “Todo lo que no es tradición es plagio” (D’Ors, 1967: 102).



4. SE MARCHA EL HOMBRE; PASO AL SUPERHOMBRE

A estas alturas del siglo –seguramente ya con demasiado “fin de siglo” a la espalda–, reivindicar algún valor moral en la poesía es, por lo menos, temerario. Se diría que todo lo ocupa hegemónicamente la tendencia contraria, la que confiere a la obra de arte un valor intrínseco en absoluto y en exclusiva que no residiría sino en la propia configuración lingüística del artificio, inaugurado como máscara hueca. Lo que pasa es que, a mi entender, es ésta una pretensión reduccionista e insuficiente, que no logra explicar del todo la compleja fenomenología de la actividad artística. Como dice Steiner, “el problema de las máscaras es que tras ellas hay caras” (Steiner, 1989: 161)³, y lo cierto es que a la naturaleza racional del ser humano se le hace difícil creer que el “ciprés sentimental” que definía Ortega (Ortega, 1987: 158) carezca de nombre de pila y apellidos.

Permítaseme, por tanto, disentir de quienes pretenden que el objeto del poema pueda ser el poema mismo. Bastaría, si así fuera, con no escribirlo para que, al no aparecer el objeto, tampoco lo hiciera su necesidad. Claro que, desde esta sinrazón, el único objeto de todo poema sería dejar de ser escrito. Lo que de verdad parece querer decirnos aquella pretensión que he catalogado como reduccionista es que la obra sobrevive por sí misma más allá de su autor, y sobre todo sin él; que el autor no puede quedar en su obra porque ésta se configura cada vez como una estructura vacía y dispuesta para ser ocupada de nuevo y por completo en cada nueva lectura. La crea nuevamente quien la lee, la mira o la escucha, y en ella no hay ya resto alguno de autor porque el yo siempre es un extraño, siempre es otro (*Je est un autre*, dirá Rimbaud). Por eso, por la pretensión de ausentar toda autoría, la poesía neopagana acaba permanentemente en la deshumanización. “Mallarmé –nos dice lúcidamente Steiner– rompe (...) el pacto, las continuidades entre la palabra y el mundo” (Steiner, 1989: 131), y con ello quiere destruir en cierto modo esa irreductible promesa que es la palabra dada: la palabra dicha. Tendremos así un arte tan vacío como inútil; un arte, como dice Ortega, “para artistas y no para la masa de los hombres; será un arte de casta, y no demótico” (Ortega, 1987: 55); un arte para iniciados, en nada diferente al que pedía Nietzsche, y en absoluta correspondencia con un universo aristocratizante de señores y de siervos. De este modo, un arte aparentemente inocuo, con evanescentes pretensiones de amoralidad, termina por instituirse en un arte con intención; y no poco peligroso. Como dice Baudelaire en 1852 –antes por supuesto de recalar en la otra orilla⁴,

³ Sobre la pervivencia del autor en las máscaras, recuérdese también aquello de Machado por boca de Mairena: “Supongamos –decía Mairena– que Shakespeare, creador de tantos personajes plenamente humanos, se hubiera entretenido en imaginar el poema que cada uno de ellos pudo escribir en sus momentos de ocio, como si dijéramos, en los entreactos de sus tragedias. Es evidente que el poema de Hamlet no se parecería al de Macbeth; el de Romeo sería muy otro que el de Mercutio; pero Shakespeare sería siempre el autor de esos poemas y el autor de los autores de esos poemas”. A. Machado (1984). *Juan de Mairena*. Madrid: Espasa-Calpe, p. 98.

⁴ Un cambio que tiene lugar precisamente entre 1852 y 1857, años en los que Baudelaire traduce a Poe,



la afición inmoderada de la forma empuja a desórdenes monstruosos y desconocidos. Absorbidos por la pasión feroz de la belleza, de lo raro, de lo bonito, de lo pintoresco, porque existen grados, las nociones de lo justo y lo verdadero desaparecen. La pasión frenética del arte es un cáncer que devora todo lo demás; y como la ausencia absoluta de lo justo y de lo verdadero en el arte equivale a la ausencia del arte, el hombre entero se evapora (Baudelaire, 1984: 53).

Se marcha el hombre; ¿acaso para dejar espacio al superhombre?

5. LA FALACIA DEL VACÍO AUTOBIOGRÁFICO

Vemos que lo que la posmodernidad plantea desde hace poco más de un siglo en poesía es un puro fingimiento: para la posmodernidad, el poeta finge; finge incluso que finge (Pessoa), en una sucesión de máscaras/espejos infinitos e infinitamente vacíos que ignoran su autoría, y que cada nuevo lector habita por completo y abandona más tarde con la misma plenitud. El “yo”, desde ese punto de vista, no existe, porque siempre es otro, siempre diferente; y la obra de arte, una máscara de frías sugerencias que deben ser constituidas del todo y cada vez, en cada nueva lectura, sin tener en cuenta que en origen hubo un creador.

El problema es que el poema, así, aparece como un ámbito tremendamente inhóspito y vacío. Pero es un problema falso. Porque ocurre que, con todas las limitaciones que se quiera alegar, quien construye el artificio es un ser humano verdadero, no una ficción, y acarrea –se quiera o no– todo un mundo de vivencias e intenciones. Por supuesto que soy capaz de distinguir perfectamente entre el plano empírico y biográfico que es el escritor, y una instancia enunciativa de naturaleza textual que podemos llamar “voz lírica” o “poética”, y que sería una entidad eminentemente literaria. Tampoco confundo el “tú” o destinatario interno del poema con el lector. Es cierto que, por el pacto de ficcionalidad, ponemos en suspenso el criterio de verificabilidad⁵. Pero también lo es que el juego literario sólo funciona si el lector acepta voluntariamente la autoridad del escritor, que es quien legitima y autentifica, en última instancia, lo afirmado en el texto. Un pacto, como todo el mundo sabe, es algo en lo que intervienen, necesariamente, por lo menos dos partes. Por eso, como dice Steiner, “el rechazo a registrar, a tener en cuenta como energía contribuyente del contexto, lo que podamos resumir de la vida del artista, constituye un pretencioso artificio” (Steiner, 1989: 209). Es pretencioso, sobre todo, porque es imposible. No cabe absurdo mayor que esa pretensión deconstructiva de la Ausencia. García Berrio insiste en que

frecuenta el láudano y los prostíbulos y se aburre soberanamente (“sólo en marzo de 1955 –nos recuerda González Ruano– se muda seis veces de domicilio”). En 1957 publica ya *Las flores del mal*, y puede ya decir en unas notas a su abogado que “existen varias morales: la moral positiva y práctica, a la cual todo el mundo debe obediencia; y la moral del arte, que es completamente otra”.

⁵ Coleridge llama a esto “suspensión voluntaria del descreimiento” (*The willing suspension of disbelief*).



proclamar la libertad total de la recepción, el juego libre de pautas de las asociaciones en el paradigma, donde la contigüidad semejante equivale a la dialéctica paradójica entre contrarios, supone ignorar al autor y a su iniciativa siempre problemática de constituir y transmitir un significado. Pero sobre todo es eliminar la evidencia del texto mismo, abdicar de sus estructuras para constituirle alternativas caprichosas; ello es posible, pero artificioso, creación libre desde la nada. O peor aún, empobrecer la iniciativa del lector, resignándolo a los fantasmas residuales de un texto burlado (...). La pretendida apertura del texto como resultado de la libre interpretación no acaba siendo un modo de cooperar del lector con la significación, sino una manera de destruir el texto, de relegarlo a la innecesaria función de un pretexto superfluo, de una presencia falaz que, si no llega a ser redundante es porque sobrevive en realidad como un puro simulacro sin capacidad de referencia (...). La construcción lectora libre representa la destrucción del texto como principio de intercambio comunicativo (García Berrio, 1989: 216).

El principal obstáculo para el fingimiento del artista posmoderno es que el poema, como espacio filológico, es lenguaje, y supone siempre un cierto sentido de hospitalidad (de “bienvenida”, dirá Steiner). “El lenguaje existe, el arte existe –afirma este judío norteamericano de origen alemán– porque existe el otro” (Steiner, 1989: 169). Imposible imaginar un mecanismo humano de conjura de la individualidad autista más radical ni más universal. Por eso, todo lenguaje es una opción ética, y su uso práctico y personal implica un compromiso moral. Desde la filosofía de los valores, sabemos que no hay actos inocuos, que cada acto nos compromete, que cada decisión, por pequeña que sea, nos hace responsables del entorno. En palabras de Ortega, que recoge una versión neokantiana de dicha filosofía de los valores, “vivir es sentirse fatalmente forzado a ejercitar la libertad, a decidir lo que vamos a ser en este mundo. Ni un solo instante se deja descansar a nuestra actividad de decisión. Inclusive cuando desesperados nos abandonamos a lo que quiera venir, hemos decidido no decidir” (Ortega, 1975: 102). ¡Cómo no nos va a obligar, por tanto, el lenguaje, si es el mecanismo más humano de acceso al otro! Steiner –otra vez Steiner– nos dice que “un análisis de la enunciación y la significación –la señal para el otro– comporta una ética. Esta implicación puede proporcionar el primer paso para salir del laberinto de espejos de la teoría y la práctica modernistas” (Steiner, 1989: 174-175). Y, si el lenguaje comporta una ética, el lenguaje artístico, en mayor medida aún, se nos aparecerá como un instrumento ético de primera magnitud. No en vano, como afirma Salinas, “en la materia amorfa de los vocablos se libra, como en todo el vasto campo de la naturaleza humana, la lucha entre los dos principios, de Ormuz y Ariman, el del bien y el del mal” (Salinas, 1991: 305).

Ya hemos visto que ninguna opción estética es del todo inocua; el arte por el arte supone igualmente un compromiso: como reivindicación de aquel arte ficticio, divino, para iniciados, aristocrático, del superhombre nietzscheano; o, si de verdad carece de pretensiones, como complaciente servidor del poder de turno, del Estado de las Cosas. Lo que resulta obvio es que todo arte es, irremisiblemente, el triunfo de la complicidad,



la constatación de que no es posible dibujar los propios límites si faltan los del entorno, lo que exige un reconocimiento definitivo de que convivimos con la alteridad, de que hay otro. Ello no quiere decir, por supuesto, que el poema ofrezca –o pueda llegar a hacerlo– una identificación completa del agente. Pero quizá sea en la imposibilidad de completar el yo, precisamente, donde resida esa absoluta desazón del desarraigo que obliga al poeta a serlo y que llamamos a menudo “melancolía”; quizá sea también ahí donde tenga asiento toda su capacidad de inconformismo revolucionario. Y es que el yo, por más que pese a los idealistas y a algún que otro poeta “del conocimiento” en espera de la Intuición Salvadora, no se identifica nunca por revelación, sino más bien, como diría Balmes, a través de nuestros actos: “El yo –dice el de Vich– no es visto por sí mismo intuitivamente: no se ofrece a los ojos sino mediatamente, esto es, por sus propios actos” (Balmes, 1963: 27). Su definición es, por tanto, una batalla perdida; pero en esa derrota, está precisamente el valor revolucionario de la actitud poética, en que se instituye gratuitamente. Sin esa “gratuidad”, no hay poesía, cosa que no hay que confundir, como ya hemos visto, con aquella *boutade* que pretende que el poema se justifique a sí mismo. Hay gratuidad porque se constata lo ineludible de la derrota y, aun con ello, se procede a la batalla. Es precisamente este valor el que hace a la poesía ser un formidable medio de reconstrucción de la conciencia sin complacencias narcisistas.

Pues bien: cuando la poesía se asume así, con esa calidad moral, como un permanente autorretrato siempre inconcluso, necesariamente asume sustantividad. La autobiografía, la autoridad como presencia, pervive en la obra como significado del significado, como esa “poesía interior” que reclamaba Menéndez Pelayo hace ya un siglo (Menéndez Pelayo, 1962: 109). Porque es verdad que ningún artista puede trabajar, aunque quiera, con otro material que el que su propia vida le suministra, incluidas sus lecturas, que son también, cómo negarlo, vida, y de no menor verdad que el resto de experiencias. El vacío autobiográfico, desde luego, es un imposible –la verdadera falacia–, y la máscara que el artista exporta no puede ocultar que hubo quien la diseñó de acuerdo con un plan y un mundo propios, necesariamente.

6. POESÍA COMO AUSENCIA O POESÍA COMO PRESENCIA

La palabra no es nunca una forma vacía; es, más bien, una intensidad de presencia que tiene un origen, una intención y un destinatario, y que no puede desprenderse de tales pasajeros ni aun queriéndolo, pues forman parte de ella y la constituyen. Desde el momento de su creación, forma y fondo son dos caras de una misma cosa. Todo el mundo sabe que no es posible utilizar un soneto o una décima para expresar lo mismo. Por mucho que disguste a los “poetas de la Ausencia” –que son hoy casi todos, lo mismo en el campo “del conocimiento” que en el de “la experiencia” o en el “del silencio”–, toda palabra, hablada o escrita, tiene padre, autor, como voluntad activa que la pronuncia ahí y entonces y nada más que ahí y entonces para el otro. Como dice García Berrio, “la obra (...) no es un cuadro



vacío objetivo, sino la sección estable de un significado del emisor, que por ello controlará ya permanentemente la dispersión posible de las respuestas, no infinitas sino ajustadas a los márgenes de aquel sentido” (García Berrio, 1989: 205). Del mismo modo, “el poema –sigue García Berrio–, forma estructurada, encauza y organiza la poderosa libertad de la sustancia estética para concretar una dirección restrictiva de significado” (García Berrio, 1989: 213). Nos lo confirma igualmente Seamus Heaney, desde el conocimiento de su propia experiencia artística: “En tanto que lectores, nos sometemos a la jurisdicción de una forma acabada” (Heaney, 1996: 159).

Lo que temo es que, en realidad, lo que llaman “ausencia” sea más bien “oscuridad”, densidad de imagen, mero maquillaje para ocultar la ficción de la sobrehumanidad nietzscheana. Por eso, recomponer el yo desde el poema, desde ese canto al orden que supone la obra de arte, es la primera forma humana de veracidad. En el autorretrato se actúa de nuevo la creación personal y se verifica la intención misma de la Creación Cósmica. Lo que se reconstruye no es –no podría serlo nunca– el instante, sino la intención primera del esfuerzo creativo. No hay forma humana de concretar en signos duraderos una impresión que se escapa. Por eso, el impresionista –el primero de los posmodernos– se miente a sí mismo: porque, de forma inevitable, acaba construyendo el instante a través de otros muchos instantes que ya no son el mismo y que falsifican el primero. Pero también por eso –o precisamente por eso– el impresionista, en definitiva, aun sin quererlo, negándolo incluso, se construye, se inaugura; no puede dejar de ser por mucho que quiera disgregarse en sus momentos. El lenguaje se lo impide. “En el lenguaje –nos dirá Salinas– el hombre existe en su hoy, se vive; se siente vivo en su pasado, hacia atrás, se retrovive; y, más aún, se juega su carta hacia el futuro, aspira a perdurar, se sobrevive” (Salinas, 1991: 320).

Claro, que esto sólo es posible si convenimos en que la palabra arrastra consigo un depósito de “presentidad” (Steiner dice *presentness*) que tiene su origen más allá de la conciencia personal del usuario, y que permite al creador acceder –siquiera torpemente– a la reconstrucción de su propia génesis, a inaugurarse de nuevo desde el pilar firme de una seguridad universal. Por eso, señala Steiner,

el artista o el pensador excepcionales leen el ser de nuevo (...). El núcleo de nuestra identidad humana es nada más y nada menos que la tornadiza aprehensión de la presencia, la facticidad y la perceptible sustancialidad radicalmente inexplicable de lo creado. Es; somos. Esta es la rudimentaria gramática de lo insondable (Steiner, 1989: 238 y 245).

No cabe duda ya de cuál es el signo de la polémica; un signo que nos viene dado por las mismas pretensiones hegemónicas de la posmodernidad. Y así, soslayando desde luego toda posible adscripción a opciones conformistas, reaccionarias, de esas que en su descompromiso acaban por comprometerse con el “Estado de las Cosas”, a mi modo de ver sólo caben dos posturas: la que apuesta por un arte deshumanizado, vacío, ficticio, dionisiaco, un arte de amos para un mundo de amos y de siervos, un arte sólo para



artistas, para iniciados, aristocratizante; o la que prefiere un arte humano, sustantivo, veraz y abierto al otro.

Poesía como Ausencia, pues, o poesía como Presencia, por encima de otras falsas dicotomías, pensadas –se diría, por su insistencia y su infertilidad– para distraer el verdadero debate de su centro. Nada puede ser más falso que esa estéril pugna entre “experiencia”, “silencio” y “conocimiento”, si se parte, como así se está haciendo, de una “experiencia del fingimiento” que pretende que el poema no sea más que una máscara vacía e intercambiable, de una poesía del “silencio” como puro vacío metafísico, por más que se disfrace de misticismo panteísta, y de una poesía del conocimiento que se reduce a una pura experiencia de lenguaje, inaugurado, además, también como máscara exenta, no menos intercambiable. Las tres, si ascendemos lo suficiente para verlas con perspectiva, prescinden igualmente de la autoría, del Autor. Claro, que puede ser útil para alguien entretenerse en estos juegos de banderías ficticias. Pero está claro que la dicotomía es otra muy distinta: entre la poesía del hombre, íntegra, profunda, a veces dolorosa como todo lo humano; o la poesía aristocratizante, divinamente ficticia, sólo para artistas, para iniciados, y patéticamente suicida, como temía aquel Baudelaire, por inhumana, del presunto superhombre.

7. LA TRÁGICA ESTERILIDAD DEL ARTE NEOSOFISTA

Reconozcamos que, desde lo político a lo cultural, pasando por lo que se quiera, impera hoy día la inconsistencia del más absurdo relativismo. Se trata no de otra cosa que de la posmodernidad, definitivamente instalada en el poder a lomos de la generación que en 1968 pidió, desafiante, lo imposible; porque imposible –y peligrosa– es, de todo punto, esa mascarada nihilista que –paradójicamente– dogmatiza la desaparición de toda certeza, de toda verdad, de toda categoría permanente e inconcusa. Al abrigo de tal relativismo y bajo la excusa de un discutible respeto a la diferencia, algunos quieren imponer como políticamente correcta la radical equivalencia moral de todas las opciones personales o culturales, por extravagantes o por inhumanas que éstas sean. Hitler y Gandhi, Sade y la Madre Teresa de Calcuta; para todos la misma cuota de credibilidad en este juego absurdo pero ya ineludible de equivalencias en que se ha convertido el mundo de nuestros días.

Un peligro, por supuesto, que no se queda en el terreno de lo abstracto, sino que impregna todas las facetas de la vida. En el ámbito de la poesía, que es el que aquí nos interesa, se ha impuesto, por ejemplo, una tendencia igualmente relativizadora que no sólo niega la posibilidad de todo “canon” estético y abomina de cualquier pretensión de afirmar la intención de “autoría” como valor literario, sino que, engarzada filosóficamente con Nietzsche, Heidegger y los sesentayochistas (Derrida, MacLuhan), y literariamente con el tándem Mallarmé-Rimbaud y con Pessoa, aparte de otros defensores del vacío conceptual, pretende una intransitividad total para el lenguaje, una ausencia absoluta



detrás de cada palabra; que concibe cada poema como una construcción exenta y absoluta, desautorizada, completamente desvinculada de quien lo creó; es más: que afirma que es el lector quien realmente crea el poema, de nuevo y cada vez, en su lectura, y que hay tantos poemas, como lectores. Para estos posmodernos neosofistas, toda palabra viene en sí misma completamente descargada de sentido, de modo que la comunicación es imposible; cuánto menos aún la empatía a través del arte.

Lo triste, así, es que se pretende hacer del lenguaje –el mismo, por cierto, que utilizan para hacernos saber que la comunicación es imposible– un mero artificio vacío, una máscara hueca e intercambiable dentro de esa yuxtaposición de monólogos que es el mundo para el hombre de la posmodernidad. Y, puesto que no hay “sentido” en la palabra, ni en el arte, ni tampoco en el poema, el artificio tiende a convertirse en un puro objeto de sí mismo. Ya nada importa “lo que se dice”, sino sólo “cómo se dice”.

Quede claro en todo caso que, al rechazar el esteticismo, no renuncio a la Belleza; muy al contrario. Pero me opongo a su divinización. En realidad, como afirma lúcidamente Dietrich von Hildebrand,

el esteticismo es la perversión de la actitud ante la belleza. El esteta disfruta de las cosas bellas como una persona paladea el buen vino. No se acerca a ellas con el respeto y la comprensión del valor intrínseco que exige una respuesta adecuada, sino como a fuentes de mera satisfacción subjetiva. Aunque tenga un gusto refinado y sea un admirable conocedor, la actitud y visión del esteta no hace justicia –posiblemente– a la naturaleza de la belleza. Por encima de todo, el esteta es indiferente a todos los demás valores que puedan ser inherentes al objeto. Cualquiera que sea el tema de una situación, lo contempla únicamente desde el punto de vista de su disfrute o placer estético. Su falta no consiste en sobrestimar el valor de la belleza, sino en ignorar los demás valores fundamentales y, por encima de todo, los valores morales (Von Hildebrand, 1969: 219-220).

No es, pues, de la Belleza –con mayúsculas– de lo que me desmarco, sino del “reduccionismo de la Belleza”; algo de lo que también abominaba Platón, y siglos después Séneca, para quien “semejante vicio [el de los sofistas] procede de una grave enfermedad del alma” (Séneca, 1989: 350). Se refiere, claro está a aquellos a quienes hacen

perder mucho tiempo las sutilezas verbales, las discusiones capciosas que ejercitan en vano la agudeza. Anudamos dificultades, atribuimos un significado ambiguo a los términos que luego aclaramos. ¿Tanto tiempo libre nos queda? ¿Ya hemos aprendido a vivir y a morir? Con todo empeño hemos de encaminarnos hacia este objetivo, para lo cual hemos de evitar que las cosas, y no las palabras, nos confundan (Séneca, 1986: 270).

Por supuesto que no son estos clásicos los únicos que rechazan el formalismo relativista: es el espíritu humano, en cuanto atiende a la razón, el que de forma natural se resiste insuperablemente a tal patología. De hecho, el cristianismo sólo tiene que



recoger la tradición helénica antisofista y recargarla de sentido. El mismo Goethe, a quien Nietzsche tanto decía venerar, no dudaba, según nos asegura su buen amigo Eckermann, en despreciar el vacío esteticismo de los sofistas:

Esta poesía es hermosa –dicen–, y sólo piensan en las sensaciones, en las palabras, en los versos. Y nadie se fija en que la verdadera fuerza y eficacia de una poesía está en la situación, en los motivos. Y por esa razón se escriben miles de poesías en que el asunto es nulo y que sólo a fuerza de sensaciones y de versos sonoros simulan una especie de existencia (Eckermann, 1932: 167).

“¿Ya hemos aprendido a vivir y a morir?”, preguntaba Séneca, en la misma línea, algo más arriba. Y atinaba a definir en ocho palabras el sentido verdadero –el único sentido posible– de toda actividad artística, incluida la poética, y yo diría también que de toda actividad humana, sea cual sea.

Claro, que no se trata de una disyuntiva; no cabe elegir entre vida y literatura, entre arte humanizado y deshumanizado. “¿Que no escriba, decís, o que no viva?”, preguntaba patéticamente el Fénix de los ingenios en su soneto a Lupercio Leonardo de Argensola. El mismo Ortega, campeón en los últimos años veinte de la deshumanización en la literatura y en el arte, ya tenía claro en 1914 –antes seguramente de sumirse en las teorías de la creación como mero “juego”– que “de uno u otro modo, es siempre el hombre el tema esencial del arte (...) [L]a poesía y todo arte versa sobre lo humano y sólo sobre lo humano. El paisaje que se pinta se pinta siempre como un escenario para el hombre (...) Todas las formas del arte toman su origen de la variación en las interpretaciones del hombre por el hombre” (Ortega, 1990: 230).

Lo cierto es que no hay más que una vía para el arte y para la literatura: el hombre y sus abismos. Ni el formalismo ni el esteticismo ni, desde luego, el relativismo absolutos son posibles; repugnan a la misma naturaleza humana, que construye su entendimiento no sobre dudas, sino sobre certezas incommovibles que se dan por inconcusas, lo sean o no. Nada más imposible que la necia pretensión neosofista de “l’absence de toute rose”, de que “je est un autre” y de que “o poeta es um fingidor”. El puro formalismo no es otra cosa que un reduccionismo; quiere convencer –y, por estúpido que parezca, lo consigue en muchos casos– de que por detrás de una composición compleja de letras, palabras y sintagmas concatenados no hay autor, verdadero trasunto de su obsesión paganizante por demostrar que, tras el orden universal, no hay tampoco Creador inteligente.

Yo afirmo, en cambio, que toda palabra viene definitivamente marcada y delimitada por una pléyade de realidades, y, de entre ellas, no es la menor la intención autorial. Una palabra, como ya he dicho, no es nunca una forma vacía; es, sobre todo, una “intensidad de presencia” con origen, intención y destinatario.



El hecho es que, como señala Bernard Noël,

todo poeta crea su lengua propia en la lengua de todos: por tanto trabaja a partir de un material ya sensato cuyas partes tienen referencias precisas, y, evidentemente, no es la nominación lo que transforma, sino el gesto verbal que la lengua contiene y que activa en las bocas, igual sucede en las bocas que en las cosas, ese sistema de relación que llamamos comunicación (Noël, 1998: 78).

Más contundentemente aún, nos lo recuerda el Nobel Octavio Paz:

No hay colores ni sonidos en sí, desprovistos de significación: tocados por la mano del hombre, cambian de naturaleza y penetran en el mundo de las obras. Y todas las obras desembocan en la significación: lo que el hombre roza, se tiñe de intencionalidad: es un ir hacia... El mundo del hombre es el mundo del sentido. Tolera la ambigüedad, la contradicción, la locura o el embrollo, no la carencia de sentido. El silencio mismo está poblado de signos (Paz, 1991: 46).

Cada palabra, cada signo verbal, contiene, pues, en sí una parte del ser, y la actualiza.

8. EL LENGUAJE, COMO TRASCENDENCIA Y COMUNICACIÓN

No hay, pues, cáscaras vacías en el lenguaje; no hay máscaras intercambiables. Hay, más bien, un poso de esencialidad, una presencia transmisible y transmitida que nos anuncia en cada verbo, en cada frase, la realidad del ser. Porque, ¡claro que hay un “ser” detrás del “hacer”! ¡Claro que hay agente! El *yo* no es una mera logomaquia, una costumbre de uso gramatical, como quería Nietzsche⁶, sino una realidad sólo invisible a quien carezca de valor para enfrentarse cotidianamente a sí mismo o a su capacidad de trascendencia y haya de huir –marcha atrás– hacia su presunto “superhombre”.

Pues bien: esto, que a muchos parece obvio cuando se plantea en ámbitos no artísticos (en términos religiosos, por ejemplo), deja de serlo –por influencia del relativismo sofista actual– en cuanto entramos en el problema de la creación estética. Como si la obra de arte fuera la única construcción compleja carente de autor, como si no hubiera sido compuesta en origen de una determinada forma por una determinada voluntad que

⁶ “Una cantidad de fuerza es una determinada cantidad de instinto, de voluntad, de actividad (...) y si parece otra cosa, se debe sólo a la seducción del lenguaje (y a la de los errores radicales de la razón que se han petrificado en el lenguaje), el cual entiende equivocadamente que todo hacer está condicionado por un agente, por un ‘sujeto’ (...). Ahora bien, ese sustrato no existe; no hay ‘ser’ alguno detrás del hacer, del actuar, del devenir; el ‘agente’ es algo ficticio que se añade al hacer; todo se reduce al hacer” (Nietzsche, 1994b: 67).



la quiso así y nada más que así. Como si un poema no fuera una complejísima red de relaciones formales e intencionales.

El “yo lírico”, en todo caso, actúa como un símbolo de la concepción del mundo que inunda al autor. Es verdad que, para que el “yo lírico” tenga sentido pleno, ha de ser aceptado y reconocido por el lector, pero también que ese mismo “yo lírico” sólo es reconocible por el lector en cuanto que se le aparezca como “verosímil”, y que la verosimilitud, un concepto relativo por definición, exige inexcusablemente una “verdad” a la que parecerse. Pues bien: nosotros afirmamos que esa verdad no puede ser otra que el autor, que es quien construye ese “yo lírico” de esa manera y sólo de esa manera, lo hace inevitablemente a su imagen y semejanza, por más que quiera enmascararse o enajenarse en la maraña esteticista⁷. Más aún, estamos seguros de que –en palabras atinadísimas de Jaime Olmedo– “seguramente la verdad poética sea el autor, el poeta, su autobiografía y, más concretamente, su intención” (Olmedo, 1999: 26).

El conjunto de pirámides de Gizeh es grandioso por sí mismo, es cierto, y admite una interpretación fría que acierte a establecer matemáticas simetrías entre sus dimensiones; pero ¿habrá quien dude de que hubo quien lo diseñó de esa manera, y no de otra, y que por tanto adquiere, además, un sentido más hondo, más humano, más completo, cuando sabemos de la indudable razón de trascendencia que lo motiva? Y, si esto es así, ¿por qué no habría de ocurrir igual con un poema, con una escultura, con un lienzo? Los techos de Altamira, como los de la Capilla Sixtina, pueden ser analizados de acuerdo con la densidad, el cromatismo y la dirección de los brochazos que los constituyen, pero debemos reconocer que sólo alcanzan a ser entendidos en plenitud, sólo tienen sentido, si se los sitúa en el contexto espiritual que los imaginó y los creó. Y para ello, es preciso acudir al concepto de autoría, a la *intentio auctoris*, al yo creacional.

Lo cierto es que, por más que pese a los nuevos sofistas, nuestra inteligencia se resiste de forma insuperable a la deconstrucción. Resulta que, al final, nadie –ningún lector– desea íntimamente huir en absoluto de aquel que le interpela desde las páginas del libro. El mismo crítico deconstruccionista que rechaza dejarse influir en su quehacer por la biografía del joven poeta que reseña proclama exaltado su emoción al descubrir entre las páginas amarillentas de un archivo antiguo una carta literariamente irrelevante de Pessoa; ese mismo erudito, en fin, que se niega a hablar con el poeta vivo por no contaminar su propia interpretación de un texto, pero que no dudaría en perder honra y barcos por entrevistar al anónimo autor del Lazarillo, si lo tuviera a tiro de magnetófono.

Hay, por otra parte, mucho de despectiva displicencia en la negativa de tantos lectores y críticos a ahondar en la *intentio auctoris* de sus contemporáneos; se diría que no quieren tener nada que ver con los autores, sin entender que, como atinadamente nos enseña

⁷ La mayor o menor calidad de un texto residirá, pues, en su mayor o menor capacidad para expresar la verdad que el autor es; y en esa capacidad o incapacidad sí tienen mucho que decir las reglas de la estructura lingüístico-poética, aunque no como un fin en sí mismo, sino como medio de empatía.



Steiner, “allí donde se encuentran las libertades, donde la libertad de donación o de retención de la obra de arte encuentra nuestra propia libertad de recepción o de rechazo, es esencial la ‘cortesía’, lo que he llamado el tacto del corazón” (Steiner, 1989: 190).

Lo cierto es que hablar o escribir no son actividades estancas y desoladas; no son la materialización del monólogo autista; muy al contrario, nos valen porque vemos en ellas una “certeza viva de universalidad”, que se manifiesta en la posibilidad de la comunicación; certeza de la que no se despoja ni siquiera el propio sofista, que utiliza ese mismo lenguaje presuntamente imposible para darnos a conocer tal imposibilidad... y le entendemos, aunque algunos nos resistamos a creer sus absurdas entelequias.

Es el hombre, en fin, el hombre mismo y no una logomaquia, el que trasciende, el que se comunica expresándose por medio de los signos, del lenguaje, navegando a través de determinadas “savias antiguas” preñadas de universalidad. Poco importa que el lenguaje no cumpla en ocasiones de forma perfecta su misión de trascendencia, o que podamos percibir un punto de incompreensión en el interlocutor. Son dos voluntades, al cabo, las que están en juego, de manera que cabe la incompreensión; no por nada el castellano, riquísimo en matices, ha sabido distinguir con precisión entre “oír” y “escuchar”, o entre “hablar” y “decir”.

Y pues si esto es así en el lenguaje cotidiano, que busca la eficacia más que la sugerencia, ¡qué no habrá de ser en la poesía, infinitamente más ambiciosa! Decía Mairena:

La poesía es el diálogo del hombre, de un hombre con su tiempo. Eso es lo que el poeta pretende eternizar, sacándolo fuera del tiempo, labor difícil y que requiere mucho tiempo, casi todo el tiempo de que el poeta dispone. El poeta es un pescador, no de peces, sino de pescados vivos; entendámonos: de peces que puedan vivir después de pescados (Machado, 1984: 46).

Una universalidad –esa supervivencia a la que aspira el lenguaje, y en mucha mayor medida la poesía– que sólo alcanza sentido desde la cotidianeidad; más aún: sólo es aprehensible desde la cotidianeidad, que es el único lugar de encuentro de dos vidas.

Nos lo recordaba Antonio Machado:

Al poeta no le es dado pensar fuera del tiempo, porque piensa su propia vida que no es, fuera del tiempo, absolutamente nada (...). Inquietud, angustia, temores, resignación, esperanza, impaciencia que el poeta canta, / son signos del tiempo, y al par, revelaciones del ser en la conciencia humana (Machado, 1991: 222-223).

O, en palabras de Goethe:

Comprender y describir lo particular es la vida propia del arte (...). Y no hay que temer que lo particular no encuentre eco en los demás. Todo carácter, por peculiar que sea, todo lo que es susceptible de expresión, desde la piedra hasta el hombre, encierra generalidad, pues



todo se repite, y nada hay en el mundo que sea único. Y en este grado de la representación individual comienza lo que se llama composición (Eckermann, 1932: 73).

De hecho, como asegura Julián Marías:

aunque no siempre se vea con claridad, la literatura consiste en dar transparencia a la vida y al mundo y hacer así posible la transmigración imaginaria a mundos ajenos. Por eso es una fabulosa dilatación de la circunstancia. Gracias a ella puede salir el hombre de su circunstancia real, del mundo en que efectivamente vive, con todas sus limitaciones, y puede alcanzar en principio otras formas de vida, otras épocas, vivencias que nunca ha tenido y que son inteligibles gracias a la recreación literaria. El que nunca se ha enamorado entiende lo que es el amor, el que nunca ha tenido celos entiende el Oteló, el que no ha estado desesperado entiende la desesperación, el que no ha dudado entiende la duda de Hamlet (Marías, 1990a: 198-199).

Nada, pues –repetimos–, de compartimentos estancos. Nada de vacío autorial. Nada de monólogo egoísta. Nada de autismo deshumanizado. Toda forma de expresión y, por tanto, toda literatura, toda poesía, todo arte, nace para la comunicación. Algo, por cierto, que han sabido entender –intuitiva o inteligentemente– todos los grandes creadores. Recordemos a Tolstói, para quien “el arte es un medio de fraternidad entre los hombres que los une en un mismo sentimiento” (Tolstói, 1998: 38). En palabras de Octavio Paz:

Hay una nota común a todos los poemas, sin la cual no serían nunca poesía: la participación. Cada vez que el lector revive de veras el poema, accede a un estado que podemos llamar poético. La experiencia puede adoptar esta o aquella forma, pero es siempre un ir más allá de sí, un romper los muros temporales para ser otro (...). El poema es mediación: por gracia suya, el tiempo original, padre de los tiempos, encarna en un instante (Paz, 1991: 51).

Nótese que hablamos de empatía, es decir, de comunicación y participación de las emociones. “No conviene olvidar –como nos enseña Jaime Olmedo– que lectura y escritura son actos voluntarios de obediencia, que es otra gran forma de amar” (Olmedo, 1999: 24-25), y que, en definitiva, según dice Hilario Tundidor, “poesía es pasión, selección emotiva y acto inteligente. Lo que no emociona no tiene cabida en lo poético; la vida y sus implicaciones, como acontecimiento en el corazón del hombre, son el verdadero camino del poema y el lenguaje su principal medio de expresión” (Tundidor, 1994: 11).

El signo, el símbolo, la poesía, el arte, son mecanismos inextricables de la plenitud humana, hasta el punto de que sin ellos el hombre retrocedería burdamente hasta los límites de la animalidad. Con ellos, tal como nos confirman la razón, el sentido común



y la propia experiencia, comunicación y la com-pasión son, desde luego, posibles. Y no sólo por pura convención, no en virtud de un pacto bilateral, sincrónico y perecedero, sino porque la palabra, como asegura nuestro Nobel Camilo José Cela, es en realidad “el reflejo de la vida, la sombra y la silueta de la vida, y debajo de cada palabra subyace la idea que la hace inteligible y le da sentido” (Cela, 1989: 19).

9. DE VERDADES PEROGRULLESCAS QUE, AL PARECER, PRECISAN DEMOSTRACIÓN

Parece obvio que lo que cuesta al sentido común no es creer en la existencia de un “autor” detrás de cada texto, sino todo lo contrario. Y, sin embargo, es esto último lo que ha venido a generalizarse en las últimas décadas, en las que hemos podido asistir –a caballo de la más evanescente posmodernidad y de los llamados “relativismos lectores”– a una verdadera destitución del “yo” en la obra de arte. Destitución que ha terminado por instituirse como dogma. Como bien dice, y contundentemente, Lázaro Carreter, “[s]in autor no hay obra; pero es esta verdad perogrullesca la que para muchos teorizadores literarios precisa demostración” (Lázaro Carreter, 1990: 20). Hasta este extremo hemos llegado.

En su necesidad de certificar la muerte de Dios y poner fin al doloroso nihilismo, la posmodernidad ha llegado a descreer de toda autoría, de toda autoridad creacional, de todo “yo”, siquiera gramatical⁸. Pretensión a la que, sin embargo –como decíamos al principio–, se resiste nuestro ser racional de modo insuperable. Ya pueden venir luminosos eruditos a decirnos que no hay nadie tras el texto/obra, o que nada queda del autor en el texto/obra, o que nada importa cuanto quede en el texto/obra del autor; lo cierto es que nuestro sentido común⁹ nos impele, en cambio, a reconocer la realidad de una instancia autorial detrás de cada creación. Así ha sido al menos a lo largo de toda la historia de la Humanidad, embarcada universalmente en la creencia de que había de haber un yo en el origen de toda criatura, de toda obra, de todo texto... con excepción, claro está, del último siglo y medio.

Todo lo cual no nos obliga, desde luego, a caer en el otro absurdo fichteano de la “Identidad Universal”. Como atinadamente señalara Machado (Antonio) por boca de Mairena,

⁸ Algo que ya nos descubría hace un par de años Jaime Olmedo: “La pretensión de una total ausencia de autoridad creacional en la obra de arte parece corresponderse enteramente con la misma pretensión posmoderna y nietzscheana de ‘la muerte de Dios’. No se confiere valor alguno a la autoría, porque se desprecia la idea de un autor –un Autor– tras cada criatura” (Olmedo, 1999: 16-17).

⁹ En terminología puramente “balmesiana”, es decir, como “instinto intelectual”, que es a la vez “la guía y el escudo de la razón; la guía porque la precede y le indica el camino verdadero, antes de que comience a andar; el escudo, porque la pone a cubierto de sus propias cavilaciones, haciendo enmudecer el sofisma” (Balmes, 1963: 56).



[d]e lo uno a lo otro es el gran tema de la metafísica. Todo el trabajo de la razón humana tiende a la eliminación del segundo término. “Lo otro no existe”: tal es la fe racional, la incurable creencia de la razón humana. Identidad = realidad, como si, a fin de cuentas, todo hubiera de ser, absoluta y necesariamente, “uno y lo mismo”. Pero “lo otro” no se deja eliminar; subsiste, persiste; es el hueso duro de roer en que la razón se deja los dientes (Machado, 1984: 15).

Así, pues, ni relativismos lectores posmodernos (“El yo no existe / no me interesa sino como uso de lenguaje; *ergo* el lector es dueño de toda exégesis interpretativa”), ni narcisismos románticos modernos (“El tú no existe / no me interesa, *ergo* yo escribo sólo para mí”), dos extremos que convierten la comunicación, efectivamente, en un puro monólogo; no la interrelación de dos agentes a través del lenguaje, sino una enunciación sin objeto para quien la emite y sin agente para quien la recibe. Mejor se me hace creer que, como asegura Balmes, “[l]a dualidad de sujeto y de objeto existe, no sólo con respecto al mundo exterior, sino en lo más íntimo de nuestra alma” (Balmes, 1963: 36). No renuncio, por tanto, a la razón, ni tampoco la divinizo; me quedo, más bien, con aquella “razón razonable”, que en su momento acuñara José Pemartín como fundamento de todo clasicismo (Pemartín, 1942: 26).

10. DEL “YO” LÍRICO, COMO METÁFORA FUNDACIONAL

Si a Nietzsche debemos la destitución de todo sujeto, de todo agente, a Braudillard, ese otro teórico de la posmodernidad, debemos además la categorización del yo como puro objeto: “Si quieres obtener todas las ventajas de la objetividad debes convertirte en objeto, es decir, dejarte manipular y dirigir, sirviendo los intereses o deseos de otros que te dominan” (*apud* Gurméndez, 1994: 70). Como dice Juan José Lanz, la posmodernidad “asiste a la desaparición de la conciencia del sujeto individual, se funda en la anormatividad, y expresarse a través de otras voces, ser siendo radicalmente otros, es el único modo de existencia y de expresión para quien ha perdido su conciencia individualista, para quien no sólo ha sido exiliado del mundo sino también de sí mismo” (Lanz, 1991: 6). El individuo posmoderno es, por tanto –o aspira a ser– un “algo” que sólo “alcanza todas las ventajas de la objetividad” “estando ahí” para “ser utilizado”. En el caso del escritor, para ser utilizado por el lector, único y verdadero protagonista de la lectura. El “yo”, en efecto, se cosifica así dramáticamente, renuncia expresamente a dotar de sentido su creación, sus acciones, su propia vida. Y esto porque “la posmodernidad –como señala Carlos Gurméndez– quiere apoyarse en una razón relativa, cautelosa, sin sentido finalista” (Gurméndez, 1994: 67). ¿Acaso no es el suyo aquel arte “petulante, flotante, bailarín, burlón, infantil y sereno” que pedía Nietzsche (Nietzsche, 1994a: 126), un arte sin pretensión, intrascendente; arte, en todo caso, amoral, eficaz para ser utilizado como mera propaganda en un mundo donde, efectivamente, “el medio es el mensaje”,



y donde no es preciso convencer (eso tan difícil en que interviene ineludiblemente el significado), sino sólo atraer? ¿Nadie se ha fijado en que, de un tiempo acá, una gran parte de los mensajes publicitarios, sobre todo los audiovisuales, no dicen nada; se limitan a conjugar hábilmente música, imagen y palabra para producir puras sensaciones?

No ha de extrañar, así las cosas, que cada vez haya menos poetas procedentes de las generaciones últimas. ¿Para qué escribir costosos poemarios que nadie compra si puede uno venderse, en calidad de redactor-sofista, a la mercadotecnia? La poesía, ese viejo ámbito idóneo de trascendencias, ha venido a quedar reducida a mero campo de pruebas del lenguaje publicitario¹⁰. Y el poeta, como aquel señor Heinim de Chejov entregado a escribir mentiras publicitarias a cambio de cinco rublos en azúcar (*vid.* Chejov, 1969: 131-136), ha pasado a ser un simple palabrista, un creador de logomaquias. Por supuesto que entonces ya no hay autor, porque tampoco hay diálogo. Se comprende que en la sociedad de la propaganda –en la sociedad del consumo– el agente no importe, no interese; más aún, sea del todo impertinente. Al fin y al cabo, una creación sin autor (lo mismo que una Creación sin Autor) no pasará nunca de ser un juguete sin trascendencia, un objeto para el puro placer lúdico o para la propaganda, seguramente al servicio del poder de turno; mientras que una creación con autor (pónganse las mayúsculas donde corresponda), por definición, nos interpelará irremediabilmente; nos comprometerá, nos invitará a responder, nos moverá, en suma, a ejercer eso tan humano que es la responsabilidad.

De ahí, sin duda, ese miedo al sujeto, que desde hace ya décadas se materializa en el texto como un desprecio radical a toda presencia autobiográfica y que ha obligado a los eruditos, para salvar siquiera la literatura, a imaginar una instancia intermedia (un álter ego) entre el autor y su obra: ese “yo lírico” que W. C. Booth estableciese para la novela, allá por 1961 (Booth, 1974: 71 y ss.); ese ser imaginario en que el autor se convierte para hacer creíble su relato y sobre quien presuntamente recae la responsabilidad de convencer al lector para que ejercite lo que Coleridge llama “the willing suspension of disbelief” (la suspensión voluntaria de la incredulidad) –según Borges (*apud* Peicovich, 1980: 211)–, o “del descreimiento” –según Alfonso Reyes (*apud* Villanueva, 1992: 77)–. Algo hacia lo que se desliza incluso Lázaro Carreter, para quien “[e]l lírico quien mueve la pluma de Fray Luis, no Fray Luis mismo” (Lázaro Carreter, 1990: 38). ¿Cómo extrañarnos, pues, de que otros más cercanos generacionalmente al situacionismo sesentayochista vayan todavía más allá?: “No soy ‘yo’ quien habla –asegura José Luis Falcó–, es el poema el que dice y constituye eso que entendemos por autor o responsable final del mismo” (Falcó, 1991: 9).

¹⁰ “Hay otros mundos, pero están en éste”, decía todavía no hace muchos años un célebre anuncio de perfumes, retomando un verso de Paul Éluard.



Yo, desde luego, no me cierro a nada, y menos a imaginar –eso tan humano–. Por eso, no me cerraré tampoco a creer en la existencia de un “yo lírico” como instancia imaginaria interpuesta por el autor. A lo que me niego, en cambio, es a aceptar que esa interposición ocurra *siempre*, y sobre todo a que implique una disociación en absoluto, como pretende, por ejemplo, García Martín: “La persona que nos habla en un poema es siempre un personaje imaginario. El lector tiende a confundir a ese hablante imaginario con el autor del texto (con el que puede compartir muchos rasgos, pero con el que no se identifica nunca)” (García Martín, 1983: 40). O el mismo Falcó: “Cualquier texto literario autobiográfico –y, sobre todo, y más aún, un poema que se presente como tal– es siempre, y en primer lugar, un texto de ficción” (Falcó, 1991: 9). O Juan José Lanz:

Sólo una mala lectura del texto poético, no comprender que nos encontramos ante un discurso dialógico y, por lo tanto, irónico, nos hará identificar el yo poético que actúa en el poema con el yo histórico del poeta y entender como confesión aquello que exclusivamente es fabulación y a lo que, como tal, no se le puede aplicar un criterio de verdad, sino exclusivamente un criterio de verosimilitud (Lanz, 1991: 6).

Ya digo que estamos sinceramente dispuestos a aceptar la existencia de un “yo lírico”. Pero no como disociación, sino como delegación, según asegura Jaime Olmedo, para quien “tal binomio –autor/poeta– debe entenderse (...) como una delegación textual del autor, nunca como la disociación entre un yo biográfico y un yo escritural” (Olmedo, 1998: 21). Son precisamente aquel “siempre” y aquel “nunca” de García Martín y Falcó, y aquel “exclusivamente” de Lanz, los que nos impiden un asenso al que, como decimos, estamos abiertos, pero a cuya absolutización se resiste insuperablemente el sentido común.

Por lo pronto, no parece fácil establecer pautas determinantes que definan un límite preciso y claro entre una u otra instancia (autor y poeta; o “yo biografiado” y “yo lírico”). Algo con lo que tropieza de forma ineludible quien se adentra en tan procelosas aguas. Dice, por ejemplo, Lázaro Carreter:

Que de la comunicación poética se excluya al autor, es decir, al hombre biografiado, es, sin duda, una gran conquista de la crítica moderna; que se prescindiera del poeta, carece de razón, por cuanto la lectura de un poema consiste en un proceso de identificación con quien lo ha escrito (Lázaro Carreter, 1990: 22).

Ocurre sin embargo que quien lo ha escrito no es sino el autor –el hombre biografiado–, que delega en un “yo” textual, pero que no se desentiende, sino que es responsable de él. La ya citada frase de Lázaro Carreter de que “es el lírico quien mueve la pluma de Fray Luis” es hermosa, pero bastante inconsistente si se la quiere puramente textual, y no metafórica. De hecho, son mayoría los autores (incluidos, por supuesto, los más conspicuos defensores del “fingimiento”) que firman los libros con su nombre de



pila y sus apellidos biográficos, y prácticamente todos –y no sus “yoes” líricos– quienes acuden prestos a cobrar los correspondientes “derechos de autor”, cuando los hay, que no es siempre el caso. Una “seguridad” que tiene su reflejo también en el lector. Compramos el libro, en fin, y lo leemos, porque el autor –no el “yo lírico”– nos garantiza calidad. Esto lo sabe bien el gremio de editores, que paga por ciertas obras sumas suculentas, y no lo hace al “yo lírico” precisamente.

Más aún: aceptando que fuera la instancia imaginaria la que realmente escribe el libro, o que ésta –como quieren los nuevos deconstruccionistas– “no se identifica *nunca*” con la “instancia biografía”, ¿sería dado a un autor cualquiera insultar desde su obra, en la seguridad de que toda responsabilidad penal no habría de recaer sobre él, sino sobre su “yo lírico”? ¿Cumpliría el “yo lírico” la pena, y no él? Del mismo modo, si un poema fuera estéticamente malo, ¿cabría culpar a su “yo lírico”, y no a la instancia biografía? Es el sentido común, sin duda, el que no deja de poner a prueba las poco consistentes lucubraciones posmodernas.

El “yo lírico”, si existe, no puede ser jamás una máscara vacía disociada de su autor y, por ello, intercambiable. En realidad, el “yo lírico” no sustituye al hombre; no lo disuelve, sino que lo perfecciona porque actúa como verdadero símbolo atemporal de su universo de certezas o descreimientos, valores o perversiones y anhelos o desesperanzas; se constituye, en fin, como verdadera metáfora del hombre que lo pronuncia, o mejor: como la metáfora fundacional de toda obra humana, incluida desde luego la obra artística.

Yendo un paso más allá de su maestro Ezio Raimondi, que asegura “che l’opera equivale per metonimia all’autore” (Raimondi, 1978: 220), Jaime Olmedo defiende “que la obra poética debe equivaler por metáfora o traslación al autor, no ‘per metonimia’, ya que la equivalencia debe basarse en un principio de semejanza o identidad (...) y no por contigüidad, como corresponde al conjunto de tropos de la serie metonímica” (Olmedo, 1998: 22).

Resumiendo: uno puede esconderse, perderse más o menos en esa ineludible metáfora de sí mismo que es en definitiva el “yo lírico”, pero no desvanecerse hacia la nada. “El hecho de la delegación –afirma Olmedo– no decolora los sentimientos del autor; es una especie de transustanciación en una entidad textual que actualiza las posibilidades expresivas de la entidad biográfica” (Olmedo, 1998: 22-23).

11. DE LA OBRA DE ARTE COMO PALIMPSESTO

Como vemos, toda obra de arte –y aun toda acción humana– es, por tanto, un palimpsesto en cuyo hondón queda impreso, unas veces leve y translúcido, otras evidente y firme, pero siempre de forma irrevocable, su agente. La pretensión de disociar de modo irreductible al hombre de su “yo lírico”, como si éste hubiera surgido de la nada y no de una voluntad inteligente, se fundamenta en una ficción esencialmente posmoderna:



la de creer que un enunciado es algo ajeno a su emisor, cuando lo cierto es que todo enunciado forma parte del “yo biográfico” que lo formula; de alguna manera, es ese mismo “yo”. Poco importa que éste venga determinado previa e ineludiblemente por su lenguaje: quien habla es y será siempre un ser humano singular y concreto.

De hecho, podemos coincidir en que no es imposible reconocer al autor detrás del signo. Y sobran los ejemplos. Ahí tenemos el caso de Vicente Aleixandre: sus sinestesias –bien estudiadas por Bousoño–, sus superlativos –destacados por Vicente Gaos–, el adjetivo, lo adjetivo, en suma, que forma parte insustituible de la poesía aleixandrina, conforma su plasma, y diríase que hasta sustantiviza una literatura que sin ello se evaporaría en lo intangible de los cuerpos, los tigres, las aves, en osarios de nombres desprovistos, como universos secos y vacíos. Y lo mismo podemos decir para la obra musical o para la obra pictórica. La pincelada de Velázquez –lateral, precisa y rápida, pesada– es radicalmente distinta, por ejemplo, de la de Mazo –frontal, más esponjosa y huidiza, más evanescente

Es posible, pues, reconocer al autor de una obra de arte por la utilización de determinados recursos expresivos. Pero es importante darse cuenta de que es al hombre, no al “yo lírico” a quien reconocemos tras el texto, porque es el hombre, y no el “yo lírico”, el que en realidad lo construye, la única de ambas instancias que posee sentimientos, memoria, entendimiento y voluntad, y por tanto la única que elige, amontona y ordena los materiales de que dispone, que por cierto no son otros que los de su propia vida, aunque lo haga –no nos atreveremos a negarlo– interponiendo aquel álter ego imaginario. Los materiales expresivos están ubicados así, y sólo así, por una acción consciente o inconsciente de la instancia biografiante –no del “yo lírico”–, y en esa ordenación, por lógica, tendrá una importancia fundamental la razón biográfica e histórica del agente. Como bien nos recuerda Steiner, “el rechazo a registrar, a tener en cuenta como energía contribuyente del contexto, lo que podamos resumir de la vida del artista, constituye un pretencioso artificio” (Steiner, 1989: 209). Algo parecido a lo que nos señala Goethe cuando habla de un defecto que “se extiende por toda la literatura actual. Por temor a no ser poéticos, evitan los poetas la verdad individual, cayendo así en los lugares comunes” (Eckermann, 1933: 118). Cuando lo cierto es que nadie puede huir de sí mismo, ni siquiera el poeta. Nadie hace ni dice nada en lo que no deje una indeleble impronta personal. Hasta un conspicuo ausentista como es Borges se ve obligado a reconocer que “todo lo que uno escribe es autobiográfico. Sólo que eso puede ser dicho: ‘Nací en tal año, en tal lugar’ o ‘Había un rey que tenía tres hijos’ ” (*apud* Peicovich, 1980: 21).

No admite duda: el lenguaje no es un monólogo, sino una verdadera epifanía. Por eso, entre otras cosas, es verdadera comunicación. Cuando alguien dice algo tan aparentemente impersonal como: “Llovía”, en realidad está queriendo decir: “Yo quiero



que creas, o que simplemente imagines conmigo que llovía”¹¹. Por eso, un enunciado es siempre, de una forma u otra, verdad; porque siempre dice algo verdadero de quien lo formula; cuando no otra cosa, al menos su insinceridad. Y en todo caso, la verdad que el autor es: tal vez un mentiroso, o un fingidor impenitente. Pero no importa, porque así como la grafología sabe que el escritor, incluso cuando trata de engañarnos, siempre deja algo de sí en el texto manuscrito, el sentido común nos apunta que el autor de un enunciado también deja siempre algo de sí, algo personal e intransferible en la formulación de dicho enunciado y puede, por tanto, ser desvelado en él. Esa prueba, ese testigo irrefutable del que nadie escapa y que delata incontinentemente la autoría de un hecho, es, evidentemente, el estilo.

12. DEL ESTILO, DE LA AUTENTICIDAD, DE LA PALABRA DADA

Es verdad que hoy casi nadie habla ya del estilo. ¿Para qué hablar de algo que se empeña en recordarnos –en medio de la posmodernidad más intrascendente– que hay alguien más allá de las palabras, que el lenguaje es esencialmente el reino de la transitividad? Pero el estilo existe, es “la fisonomía literaria de un escritor. El estilo es la forma espiritual. No cambia al pasar de un idioma a otro. El lenguaje es la forma material contingente” (Alonso, 1973: 351). De alguna manera, como nos enseña Goethe, “[e]l estilo de un escritor es el reflejo fiel de su alma” (Eckermann, 1932: 132). Llamamos “estilo”, por lo tanto, a aquella cualidad formal que permanece por encima de la contingencia, a ese “invisible / anillo que sujeta / el mundo de la forma / al mundo de la idea”, en palabras de Bécquer (Bécquer, 1988: 15).

Hablamos, pues, del estilo: un testigo irrefutable, por más que se le quiera sumergido en el reino de la pura ficción, incluso en el del engaño. Como señala Jaime Olmedo, “[e]n lírica, el criterio que interviene no es el de verosimilitud –puede ser cierta, sin ser verosímil–, sino el de autenticidad” (Olmedo, 1999: 22). Autenticidad de la que, por cierto, nadie escapa, ni siquiera, como venimos diciendo, el mentiroso –atrapado, cuando menos, en la “verdad” de su estilo–, pero que alcanza su grado más excelso cuando va acompañada de una rigurosa, radical, intención de sinceridad poética. Es precisamente aquello que decía Seamus Heaney: “Debemos ser auténticos para con nuestra sensibilidad; fingir sentimientos es un pecado contra la imaginación” (Heaney, 1996: 35). O lo que aseguraba Francisco Ayala: “Creo que esa debe ser la moral del escritor público: no mentir” (Ayala, 1999: 16). Y esto, por una razón esencial de fiabilidad; aquella que origina y motiva precisamente la significación. El lenguaje mismo

¹¹ Algo parecido –aunque con carácter más restringido– propone Samuel R. Levin en 1976: “Yo imagino, e invito a usted a imaginar un mundo en el cual...” (*apud* Lázaro Carreter, 1990: 34).



no habría tenido sentido en origen si no hubiera venido acompañado por un pacto radical de confianza.

Lo que ocurre es que, desde un tiempo a esta parte, vivimos en el reino de la más pura inconsistencia. En nuestra lucha de varios siglos contra toda autoridad interpretativa, queriendo relativizar y secularizar la Palabra, hemos terminado desvencijando la trascendencia de nuestra propia credibilidad, y la hemos conducido a la nada. Una indefinición que ha terminado por manifestarse, como decimos, en nuestras vidas, como una desvalorización de la fidelidad. Porque, si la palabra no trasciende, si no compromete, ¿a qué confiar en nada?

Hemos desbastado la palabra, y con ella el sentido último de la fidelidad, que vive en estado gaseoso en la conciencia humana y se evade si se la relativiza. El apretón de manos, el beso en los labios, la promesa, que tuvieron en otro tiempo un hondo sentido de irrevocabilidad, han perdido, una vez traído su significado al terreno de lo trivial, todo su contenido, porque se ha diluido toda esa presión que los hacía sagrados.

13. DE LA COMUNICACIÓN COMO LEY DE AMOR

Espero que se me entenderá, visto todo lo anterior, si digo que toda comunicación responde a una “Ley de Amor”. Toda obra de arte es, de un modo u otro, una invitación; pero una invitación inundada de sacralidad, en tanto que toda obra de arte se constituye en origen como un espacio sagrado, en el que se pone en juego la propia conciencia del autor, o mejor: en el que éste se juega la integridad de su conciencia. No olvidemos que la fuerza ilocutiva de un poema, como nos enseña Lázaro Carreter, “consiste en un deseo posesorio de la personalidad del lector (...). No se trata sólo de un mero convite para acompañar al lírico en su viaje imaginario, sino de un llamamiento perentorio dirigido al lector para que se identifique con él” (Lázaro Carreter, 1990: 42-43). Muy acertadamente lo explica Julián Marías al hablar de uno de nuestros clásicos más universales:

[L]o interesante [en el Quijote] no es lo que Cervantes dice u opina, sino lo que “hay” en el Quijote; cuando lo leemos, nos vamos a vivir a un mundo que no es el nuestro, y me preguntaba cuál. Es el mundo de Cervantes convertido en literatura, un mundo interpretado, reabsorbido, dotado de esa transparencia que la literatura da a las realidades concretas. Cervantes escribe el libro muy principalmente para reabsorber la integridad de su circunstancia, es el libro en el cual posee y da transparencia a la vida. La deja decantarse en forma de “experiencia de la vida” (...). Aparece la experiencia de la vida que ha acumulado Cervantes, que se ha ido depositando en su alma año tras año (Marías, 1990a: 194).

Lo que hace Cervantes, en definitiva, es “poner ahí su mundo y su experiencia de la vida, y dejar que entremos en ello” (Marías, 1990a: 196). Una hospitalidad cargada –como toda hospitalidad– con un nivel de riesgo impredecible y que, por contra, exige



también de nosotros –lectores–, por fas o por nefas, un cierto respeto responsable. El mismo que nos obliga a cierta unción cuando se nos abren amistosamente las puertas de un hogar ajeno y nos impide remangarnos y ponernos a repintar o redecorar las estancias a nuestro gusto. El mismo, en fin, que Steiner define con su acostumbrada fineza: “Leer bien es participar en una reciprocidad responsable con el libro que se lee, es embarcarse en un intercambio total” (Steiner, 1997: 18).

No cabe duda de que también es posible desentender al autor, desentenderse de él. Igual que es posible “desentenderse” diletantemente de alguien que nos pide auxilio desde un remolino, y quedarse en cambio extasiado con la elegancia de su gemido, la construcción fónica de éste, su originalidad formal, por más que a nadie se le escape, ni siquiera al menos perspicaz de los esteticistas, que no era ese el sentido original de la llamada de socorro.

Estamos hablando, pues, de una verdadera “Ley de Amor”, sustrato necesario de todo acto de comunicación, y aun en mayor medida de toda expresión literaria, donde interviene además, irrevocablemente, eso tan esencial y aparentemente evanescente cual es la belleza. Nos dice al respecto Jaime Olmedo:

[C]ada día que pasa estamos más persuadidos de que la belleza en el arte no es más que la sublimación amable de la pertinencia. La pertinencia es la perfecta conjunción de fondo y forma, o como quiera llamárseles a los dos planos que se distinguen, incluso intuitivamente, en todo mensaje. Pertinencia supone que lo uno esté ensamblado perfectamente con lo otro, que nada exceda ni nada falte en su correspondencia. Sólo así, se formulará una invitación a amar porque el conjunto se entenderá necesario, con lo que la pertinencia quedará sublimada en belleza, en belleza amable (Olmedo, 1999: 25).

Y esto porque

[l]a expresión artística no es más que un intento de comunicar al otro esa experiencia de belleza, esa experiencia de amor: es un tributo al objeto amado para convertirlo en amable a otros ojos. La literatura es, en concreto y por lo tanto, un gran intento de expresar verbalmente el amor. Dicho de otro modo: la forma más inteligente de aprehender verbalmente el amor (Olmedo, 1999: 26-27).

Amor que –como señala Julián Marías– es componente decisivo y perentorio de la ilusión, “que enlaza la biografía de la persona que suscita la ilusión con la de la persona ilusionada” (Marías, 1990b: 110). Por eso es también, en última instancia, lo que provoca esa “suspensión voluntaria de la incredulidad” de que hablaba Coleridge. Agustín de Tagasta, que nos ofrece lo que probablemente sea el primer “yo” literario de la Historia, lo expresa con acierto: “La caridad (...) es la que les persuade [a los lectores] de que yo no miento en estas Confesiones que hago de mí mismo, y ella es la que hace que den crédito a mis palabras” (San Agustín, 1988: 201). Una suspensión, por cierto, que no es exigible



sólo en el texto literario: toda comunicación, para serlo, exige un punto primordial de fe, de confianza en lo que el otro nos dice. De alguna manera, es un pacto de confianza mutua en el que una parte –el autor– invita al lector a participar en su mundo, y la otra –el lector– se esfuerza por entenderlo. ¿Por qué suspender la incredulidad, si no es para encontrar al autor, o mejor, para encontrarse con el autor? Una conversación en la que cada uno de los hablantes sospechase constantemente de la mala fe de su contertulio sería imposible o, peor aún, ridícula. De hecho, nos comunicamos porque confiamos en que la utilización que el otro hace de las palabras es –o pretende ser– lo más cercana posible a la nuestra; porque no hay trampa detrás de la palabra dada.

Una confianza, por cierto, que no es exclusiva del texto literario; pero que cobra en él una dimensión casi absoluta. “El texto –nos dice García Berrio– comunica en efecto su significado de muchas formas, pero éstas no alteran la condición central del mismo; en tal caso, se habrá abusado, ociosamente, de la confianza que el texto nos ha participado bajo la necesidad de sus confidencias” (García Berrio, 1989: 207). Sin tal confianza, no cabría comunicación estética alguna y, por tanto, el lenguaje literario sería un exceso sobrante para quien –como es el ser humano– participa de la misma economía natural que atañe a las demás criaturas. Y el hecho de llegar al otro, de percibir los propios límites, pasa sin duda alguna por esa suerte de compromiso que es siempre la palabra dada.

Comunicación es, por tanto, reciprocidad. Y, sin embargo, una reciprocidad no necesariamente equidistante. Como afirma también Julián Marías, “[r]eciprocidad no es paralelismo” (Marías, 1990b: 102). Algo que también afirma, referido al texto literario, Emilio Lledó:

La mismidad del texto es precisamente la alteridad de su origen. Es evidente que esos actos originadores del texto y que resumimos con la palabra autor, no están en nuestra experiencia. Son resultado de una suposición. Pero de una suposición necesaria. De lo contrario, todo texto sería simple lenguaje. La conversión de un lenguaje en texto es, precisamente, su historicidad, o sea, su ser obra de un autor (Lledó, 1998: 120-121).

En la comunicación inmediata, donde ambos contertulios se conocen –se desnudan, se contemplan– y ambos pueden aportar y recibir igual información, puede haber –y a menudo cabe– un mismo nivel de autoridad (auctoritas); pero en la obra de arte, rotundamente mediata, no puede el lector tener –ni tiene– la misma autoridad que el autor por el simple hecho de que no son iguales sus niveles de riesgo: este último expone y ofrece, su compromiso es activo; aquél recibe y valora, su compromiso es pasivo. Hablo, en todo caso, de algo que ya supo descubrir Umberto Eco en su momento (*Lector in fabula*, 1979), después de varios intentos anteriores de forjar una teoría de la obra abierta. Para este penúltimo Eco –en palabras de García Berrio–, “el poema, forma estructurada, encauza y organiza la poderosa libertad de la sustancia estética



para concretar una dirección restringida de significado” (García Berrio, 1989: 213). El mismo José Luis Falcó al que más arriba veíamos certificar el absurdo de que “no es el yo quien habla, sino el poema el que dice y constituye eso que entendemos por autor”, ha de reconocer en el poeta al verdadero “hacedor de una construcción simbólica lingüística dotada de una determinada estructura y, en consecuencia, de un determinado orden” (Falcó, 1991: 7). Es lo que enseña García Berrio al afirmar que la obra “no es un cuadro vacío objetivo, sino la sección estable de un significado del emisor, que por ello controlará ya permanentemente la dispersión posible de las respuestas, no infinitas sino ajustadas a los márgenes de aquel sentido” (García Berrio, 1989: 205). O lo que asegura Seamus Heaney cuando nos dice que “[e]n tanto que lectores, nos sometemos a la jurisdicción de una forma acabada” (Heaney, 1996: 159). Alguna autoridad habrá de conferir, pues, al autor de tal categoría. Y ello, sin necesidad, como decía al principio, de volver al “Yo” absoluto de la Modernidad, sino instalándonos más bien en el difícil filo de la opción clásica, de la razón razonable.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, M. (1973). *Ciencia del lenguaje y arte del estilo*. Madrid: Aguilar.
- Ayala, F. (1999). “En el siglo XX se ha perdido la vergüenza”. En Antón Castro (entrevista). Madrid: *ABC Cultural*, 13-III-1999.
- Balmes, J. (1963). *Filosofía fundamental. Tomo primero*. Buenos Aires: Sopena.
- Baudelaire, C. (1984). *Escritos sobre literatura*. Barcelona: Bruguera.
- Bécquer, G. A. (1988). *Rimas y leyendas*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Booth, W. C. (1974). *La retórica de la ficción*. Barcelona: Bosch.
- Castellet, J. M. (2001). “¿Una generación de ‘Cogito interruptus?’” (Prólogo). En José María Castellet (ed.). *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Península.
- Cela, C. J. (1989). “Cuatro generaciones”. Madrid: *ABC*, 4-10-1989.
- Chejov, A. (1969). *La rusia olvidada*. Madrid: Magisterio Español.
- Creely, R. (1992). “La poesía debe ser, ante todo, la voz del sentimiento de la gente”. En José Antonio Gurpegui (entrevista). Madrid: *ABC*, 2-5-1992.
- D’Ors, E. (1967). *Mis salones. Itinerario del arte moderno en España*. Madrid: Aguilar.
- Eckermann, J. P. (1932). *Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida. Tomo I*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Eckermann, J. P. (1933). *Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida. Tomo II*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Falcó, J. L. (1991). “Lectura/Creación y Crítica del sentido (Reflexiones acerca de la última poesía española)”. *La Factoría Valenciana* 28. Valencia.
- García Berrio, A. (1989). *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*. Madrid: Cátedra.
- García López, A. (1980). *Antología poética (1963-1979)*. Barcelona: Plaza y Janés.



- García Martín, J. L. (1983). *Fernando Pessoa*. Barcelona: Júcar.
- Gurméndez, C. (1994). *La melancolía*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Heaney, S. (1996). *De la emoción a las palabras. Ensayos literarios*. Barcelona: Anagrama.
- Lanz, J. J. (1991). "Fragmento y diálogo en la poesía española actual. (Hacia una poética de la posmodernidad)". *La Factoría Valenciana* 23. Valencia.
- Lázaro Carreter, F. (1990). *De poética y poéticas*. Madrid: Cátedra.
- Lledó, E. (1998). *El silencio de la escritura*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Machado, A. (1984). *Juan de Mairena*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Machado, A. (1991). "Poética". *Antología de Gerardo Diego. Poesía Española Contemporánea*. Madrid: Taurus.
- Marías, J. (1990a). *Cervantes, clave española*. Madrid: Alianza Editorial.
- Marías, J. (1990b). *Breve tratado de la ilusión*. Madrid: Alianza.
- Marina, J. A. (1998). *La selva del lenguaje. Introducción a un diccionario de los sentimientos*. Barcelona: Anagrama.
- Menéndez Pelayo, M. (1962). *Historia de las ideas estéticas en España (ss. XVI, XVII y XVIII)*. Madrid: Mater et Magistra.
- Nietzsche, F. (1994a). *La gaya ciencia*. Madrid: M. E. Editores.
- Nietzsche, F. (1994b). *Genealogía de la moral*. Madrid: M. E. Editores.
- Nöel, B. (1998). *La castración mental*. Madrid: Huerga & Fierro.
- Olmedo, J. (1998). "Transitividad de la delegación autorial: 'Trasmundo' (1980) de Ángel García López". *Anuario de poesía y pensamiento*. Valencia, NORMA.
- Olmedo Ramos, J. (1999). "Hacia una teoría humanística del lenguaje". *Norma. Anuario de poesía y pensamiento* 2. Talavera.
- Ortega y Gasset, J. (1975). *La rebelión de las masas*. Madrid: Revista de Occidente.
- Ortega y Gasset, J. (1987). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Ortega y Gasset, J. (1990). *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Cátedra.
- Ortiz, L. (1979). *Conocer Rimbaud y su obra*. Barcelona: DOPESA.
- Paz, O. (1991). *La casa de la presencia. Poesía e Historia*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Peicovich, E. (1980). *Borges, el palabrista*. Madrid: Letra Viva.
- Pemartín, J. (1942). *Formación Clásica y Formación Romántica*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Raimondi, E. (1978). *Scienza e letteratura*. Torino: Einaudi.
- Rico, F. (1996). "La novela es un género que nació contra la literatura". En Juan Manuel de Prada (entrevista). Madrid: *ABC literario*, n.º 259, 18-X-1996.
- Salinas, P. (1991). *El defensor*. Barcelona: Círculo de lectores.
- San Agustín (1988). *Confesiones*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Sánchez Ferlosio, R. (2001). "La cuestión global". Madrid: *ABC*, 12-VIII-2001.



- Séneca, L. A. (1986). *Epístolas morales a Lucilio I (Libros I-IX, Epístolas 1-80)*. Madrid: Gredos.
- Séneca, L. A. (1989). *Epístolas morales a Lucilio II (Libros X-XX y XXII [FRS.], Epístolas 81-125)*. Madrid: Gredos.
- Steiner, G. (1989). *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?* Barcelona: Destino.
- Steiner, G. (1997). “El lector infrecuente”. Madrid. *ABC Cultural*, n.º 309, 2-X-1997.
- Tolstoi, L. (1998). *¿Qué es el arte?* Madrid: Alba.
- Tundidor, J. H. (1994). *Reflexiones sobre mi poesía*. Madrid: E. U. “Santa María” (Universidad Autónoma).
- Unamuno, M. (1961). *Vida de Don Quijote y Sancho*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Unamuno, M. (1976). *En torno a las artes*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Villanueva, D. (1992). *Teorías del realismo literario*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Von Hildebrand, D. (1969). *El caballo de Troya en la Ciudad de Dios*. Madrid: Fax.