

HACIA UNA TEORÍA HUMANÍSTICA DEL LENGUAJE

Jaime Olmedo Ramos

Instituto Cervantes

[jolmedo en cervantes es](http://jolmedo.en.cervantes.es)

“Necesitamos una teoría humanística del lenguaje, enredada, dramática, heroica, arrepentida, desmesurada, ética, porque así captaremos el sentido de esa maravillosa, brillante, conmovedora, exaltante invención.”

José Antonio Marina

1

Como ha reclamado José Antonio Marina en su obra *La selva del lenguaje* (1998), es urgente la elaboración de una teoría humanística del lenguaje; vale decir, de la literatura, de la poesía, e incluso del arte. Y “[u]na teoría del lenguaje tiene que adentrarse en el laberinto de la personalidad.”¹ La inteligencia de Marina ha sentido la necesidad que tiene nuestra época de volver a humanizar el hecho artístico; una humanización que sólo podrá venir en algunas artes definida por una recuperación figurativista, pero que, en literatura, en poesía, no puede pasar más que por una militante reivindicación de la autoridad creacional, de la *presencia*, como piedra angular

¹ MARINA, José Antonio, *La selva del lenguaje. Introducción a un diccionario de los sentimientos*, Barcelona, Anagrama, 1999 (4ª ed.), pág. 107.

de una consistencia poética que ya no debe construirse por aproximación de hiladas, sino como tensión que tiene en ese centro su punto de equilibrio.

Según se ha probado *in altra sede*², lo que evidencia la crisis del figurativismo pictórico es la desvinculación ensayada en lo que va de siglo -que es ya casi todo- entre arte y realidad; pero asimismo demuestra algo más profundo, como es el manifiesto descrédito en que ha caído la realidad en todos los pagos del arte en favor de una desmesurada y equivocada *tiranía* del relativismo subjetivo. Proliferan los reinos de taifas de la crítica insustancial y tiempo es ya de una nueva era -"la nueva era figurativa", anuncia García Valdecasas en pintura³- de realidad canónica que corrija y unifique esta dispersión poscalifal⁴. A causa de los temores de exclusión social diagnosticados por García Valdecasas, se ha enmascarado de cercanía la distancia cada vez mayor que los ensayos vanguardistas abrían entre las artes y el pueblo. Este hecho es, como ha esclarecido el Marqués de Tamarón, "una de las paradojas más cómicas de la historia reciente de la cultura occidental" ya que han sido las vanguardias, con esencias revolucionarias desde sus manifiestos primeros, quienes han provocado este "divorcio entre el artista y el público"⁵. Hay que notar, sin embargo, que el origen de ese apartamiento se sitúa algo más lejos: allá en el modernismo, en los primeros ensayos simbolistas del siglo XIX, que quisieron romper la vinculación entre la palabra y el mundo en busca de un

² Cfr. OLMEDO RAMOS, Jaime, "Transitividad de la delegación autorial: *Trasmundo* (1980) de Ángel García López", en *Norma. Anuario de poesía y pensamiento* (Valencia), 1998, págs. 19-38.

³ Véase GARCÍA VALDECASAS, José Guillermo, "Ante la nueva era figurativa", en el catálogo de la exposición *Realidad. Sei pittori spagnoli della realtà*, Bologna, Real Colegio de España, 1993, págs. 1-3.

⁴ No se censura aquí el relativismo etimológico cuya salubridad, como ha hecho ver Gombrich, no puede rehusarse de plano ya que el concepto de "relativismo", después de todo y reprimado, no significa más que ideas relacionadas unas con otras: "[...] since, after all the word meant no more than ideas are related to each other which I cannot possibly deny and shall not deny today." [GOMBRICH, E.H.J., "The problem of relativism in the History of ideas", en BIANCHI, Massimo L. (a cura di), *Storia delle idee. Problemi e prospettive*, Seminario Internazionale, Roma, 29-31 de octubre de 1987, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1989, pág. 3]. No. Aquí se recrimina la inconsistencia en que ha degenerado, la incertidumbre en torno a una serie de valores de formulación positiva.

⁵ TAMARÓN, Marqués de, *El siglo XX y otras calamidades*, intr. de Fernando Ortiz, Valencia, Pre-Textos, 1997, págs. 16 y 17 del "Prólogo, dedicatoria y aviso". Como ha señalado Francisco Rico, "[e]se es, [...], el legado nefasto de las vanguardias: creer que la literatura se basta así misma.", entrevista en *ABC Cultural*, n° 259, 18 de octubre de 1996, pág. 18.

pretendido lenguaje autorreferente, como ilustraron *l'absence de toute rose* de Mallarmé y el *je est un autre* rimbaudiano⁶.

Se precisa un canon, “necesario e imposible”, como reconoce desde el título García Valdecasas en un lúcido artículo⁷, y se precisa porque, como dice él, “comporta una afirmación de la crítica valorativa y, por ende, un acto de fe en la existencia de valores artísticos.”⁸ Particularizar históricamente en forma de poética canónica una concepción valorativa del arte supone contener el avance de la equivalencia acrítica fomentada por la posmodernidad y abrir las puertas a la posibilidad ineludible de formular una teoría de los valores, el mayor reto de la cultura occidental en estas postrimerías milenaristas. Han pasado más de diez años desde la luminosa conferencia de Gombrich ante el Congreso Internacional de Germanística celebrado en Göttingen en 1985, en plena euforia del relativismo pragmático postestructuralista. Allí se pusieron de relieve las falacias y quiebras del relativismo cultural que aún asola y nos desuela, destacando, sobre todas, la renuncia a la más preciosa herencia de toda actividad científica, esto es, el derecho a buscar la verdad: “Der Kulturrelativismus hat zum Verzicht auf das wertvollste Erbe aller wissenschaftlichen Tätigkeit geführt, zum Verzicht auf den Anspruch auf Wahrheitssuche.”⁹

⁶ José Antonio Marina ha escrito palabras concluyentes en este sentido: “Por cierto, engarlitado en el garlito de la palabra sin referente, Mallarmé acabó diciendo que todo existía para convertirse en Libro. Conmigo que no cuente. Mallarmé podría ser el patrón de todos los disparates que la lingüística autónoma, desligada de la semántica, de los hablantes, de la comprensión, de la realidad, ha producido en este siglo.” [MARINA, José Antonio, *La selva del lenguaje. Introducción a un diccionario de los sentimientos*, op. cit., pág. 74.]

⁷ GARCÍA VALDECASAS, José Guillermo, “El canon necesario e imposible”, en *Barcarola. Revista de creación literaria*, Albacete, Diciembre de 1996, n° 51-52, págs. 345-351. Allí afirma: “La conservación y transmisión cultural hacen de todo punto necesaria esa actividad valorativa y selectiva que estamos llamando canon.” [pág. 348]

⁸ *Íbid.*, pág. 346. Aún queda por formular una teoría de los valores, aunque no ha dejado nunca de reconocerse la importancia de éstos: “En cuanto a la noción de valor, sabemos que representa en el universo del espíritu un papel de primer orden, [...]” [VALÉRY, Paul, “Primera lección del curso de Poética”, en su *Teoría poética y estética*, Madrid, Visor, 1990, pág. 110.]

⁹ GOMBRICH, Ernst H., “ ‘Sind eben alles Menschen gewesen’. Zum Kulturrelativismus in den Geisteswissenschaften”, en SCHÖNE, Albrecht, (ed.), *Akten des VII Internationalen Germanisten Kongresses. Kontroversen, alte und neue*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1986, vol. 1, pág. 19. Se trata de una verdad independiente, absoluta, no sometida a épocas ni tendencias, “aber da ich kein Relativist bin, glaube ich trotzdem nicht, daß jede Generation ihre eigenen Wahrheiten hat. Lieber halte ich mich an meinen Altersgenossen, den bedeutenden Literaturtheoretiker Meier Abrams, der sich

“Sin autor, no hay obra; pero es esta verdad perogrullesca la que para muchos teorizadores literarios precisa demostración.”

Fernando Lázaro Carreter

“Circula mucho entre la crítica la idea de que en los textos no importa el autor. Pues no es verdad.”

Francisco Rico

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, de la que pueda decir “de mi voz un suspiro, de mi mano / un rasgo es quien te informa, / y a su obscura materia le da forma.”¹⁰ En cierto modo, se reproduce en el ámbito de las teorías estéticas el mismo proceso de recuperación del cruel inmanentismo sofista y epicúreo que ha arrastrado a lo largo de los siglos el pensamiento gnóstico¹¹. Aunque la batalla se encuentre en fase demasiado avanzada y sea mucho el terreno ganado a nuestras objeciones, desde comienzos de siglo se cuenta con voces a favor del vínculo entre verbo y realidad, como el famoso texto de Hofmannsthal *Ein Brief* (1902) en que, a través de una carta imaginaria escrita por Lord Chandos a Bacone, confiesa la imposibilidad de escribir en una lengua que reniegue de la vinculación entre palabra y objeto, y que condene la expresión a un proceso de autocombustión incapaz de aferrar el mundo y abocado hacia un abismo de irrealidad.

eingehend mit dieser Schule abgegeben hat und zu der Überzeugung gekommen ist, daß es sich um eine *ephemere Modeerscheinung* handelt.” [*ibid.*, pág. 20. La cursiva es nuestra]

¹⁰ Palabras del “Autor” al “Mundo” en el auto sacramental de CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El gran teatro del mundo*, ed. de Domingo Ynduráin, Madrid, Alhambra, 1989 (reimpr.), pág. 130.

¹¹ Puede situarse ya en los sofistas el origen del relativismo, de la separación de fondo y contenido, entendiéndolo éste como verdad, ya que todo lo explican por convención, por *nomos*. No existen para ellos ni las verdades absolutas ni los valores tradicionales, tan sólo las opiniones. [Véase ADRADOS, F.R., MONESCILLO E.R. Y FRESNEDA, M.E.MZ., *La literatura griega en sus textos*, Madrid, Gredos, 1978, pág. 150, epígrafe “El racionalismo sofístico”.]

Si todo cuanto denunciamos ha sido posible, se debe a la inconsistencia estética impuesta de forma monopolística por el pensamiento posmoderno, como no se ha cansado de repetir José Antonio Marina¹². Las palabras de Marina revelan un hastío esperado. El “todo-vale” posmoderno, el *anything goes* del que habla Feyerabend¹³, el “todo es arte” que reprueba Bernard Noël¹⁴, el *omnihilismo* que censura Valdecasas¹⁵, no es otra cosa que el escepticismo en torno a la existencia de un referente cultural como puedan ser ciertos valores de definición positiva. Ya hace tiempo que Marina anda a vueltas con este asunto, y gran parte de su obra se plantea como una impugnación a la desvinculación libertaria del arte moderno, en especial el capítulo quinto de su *Elogio y refutación del ingenio* (1992), de gran interés para el estudio de la ligadura entre arte y realidad, donde coincide con Valdecasas en la anamnesis del problema al declarar que “el alejamiento de la realidad es precedido por el desprecio de la realidad”¹⁶. Y precisamente en esas páginas, Marina presenta un motivo de reflexión que lo tiene todo de advertencia previsoras cuando propone “volver a pensar si la única vía para fortalecer al sujeto es devaluar la realidad, [...]”¹⁷. En este sentido, todo planteamiento que

¹² Véase a este respecto su magnífico artículo “El rey va desnudo” publicado en *ABC Cultural*, n° 337, 17 de abril de 1998, págs. 62-63. Allí se exponen las cuatro relaciones que la obra de arte soporta y sobre las cuales deben articularse los criterios de enjuiciamiento, la evaluación de la crítica. Se refiere Marina, por este orden, a la relación de la obra con el autor, a la relación de la obra de arte con el receptor, a la relación de la obra de arte con la realidad y a la relación de la obra de arte con la tradición artística.

¹³ Véase FEYERABEND, P.K., *Against Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge*, Minesota University Press. Trad. esp.: *Contra el método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento*, Barcelona, Ariel, 1974.

¹⁴ “A este orden de cosas universalmente aceptado, algunos han opuesto una fórmula que supuestamente acarrearía la gran rebelión: TODO ES ARTE. El ejemplo más célebre de ello es el urinario expuesto por Marcel Duchamp.” [NOËL, Bernard, *La castración mental*, pról. de José Ángel Valente, Madrid, Huerga y Fierro, 1998 (trad. esp.). pág. 32.]

¹⁵ Véase GARCÍA VALDECASAS, José Guillermo, “El canon necesario e imposible”, en *Barcarola. Revista de creación literaria*, art. cit., pág. 346.

¹⁶ MARINA, José Antonio, *Elogio y refutación del ingenio*, Barcelona, Anagrama, 1995 (7ªed.), pág. 144. En una columna titulada “Meditación sobre el estilo” concluyó: “Tal vez la poesía sea una ética del escribir, y la ética una poesía de la acción. Y tal vez haya que prescindir de ese ‘tal vez’.” [en *ABC Cultural*, n° 237, 17 de mayo de 1996, pág. 65].

¹⁷ *Íbidem*, pág. 147. Sin embargo, es curioso comprobar cómo “prácticamente toda nueva escuela literaria afirma su personalidad frente a las precedentes proclamando su más certero y auténtico impulso realista.” [VILLANUEVA, Darío, *Teorías del realismo literario*, Madrid, Instituto de España / Espasa Calpe, 1992, pág. 36].

constituya una respuesta negativa a esta interrogación reanudará un vínculo, y será, en puridad, *religioso* puesto que, como toda religión, se esforzará por restablecer, por *re-ligar*, tras una escisión original, la común unión con la trascendencia. Como ha afirmado Marina en uno de sus últimos textos, “[e]n este momento, el arte y la filosofía han perdido la realidad, quieren recuperarla pero no saben cómo. Por eso toda reflexión sobre el realismo desborda la estética para entrar en la metafísica.”¹⁸ No sobran, así, las palabras con que D.H. Lawrence afirma que “[h]ay que ser terriblemente religioso para ser artista”¹⁹, ni las de Dámaso Alonso al frente de *Escrito a cada instante* de Leopoldo Panero aseverando que “si la poesía no es religiosa, no es poesía, pues toda poesía - directísima o indirectísimamente- busca a Dios.”²⁰

El arte tiene categoría de hecho religioso desde su origen, pues surgió como elemento simpático para concitar el favor de la divinidad. Pero es religioso también por su misma esencia. En las sociedades primitivas, las palabras que se utilizan en un rito mágico se eligen con sumo cuidado y precisión, a fin de evitar la ruptura del encantamiento. Y lo mismo ocurre en la poesía; de hecho, en algunas culturas, poeta y hechicero se confunden. No olvidemos que la etimología de “vate” nos lleva hasta la figura del “adivino”²¹. Desde Platón se otorga al poeta una función medianera entre la divinidad y el hombre, y la *Poética* aristotélica (1451b) deja clara la virtud anticipadora y general de la poesía, frente a la historia, por ejemplo. Según Eric Gans, la lírica procede históricamente de invocaciones dirigidas a la divinidad y lo único que hace la

¹⁸ MARINA, José Antonio, “Ortiz Echagüe y la realidad”, en *Ortiz Echagüe. Catálogo (13 de junio-13 de septiembre de 1999)*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999, pág. 11. Líneas más arriba se puede leer: “La presuposición del realismo es que Dios existe, dice Sartre en sus *Cahiers pour une morale*, y a renglón seguido añade que el realismo es la ontología del espíritu de seriedad.” (*ibidem*, pág. 10)

¹⁹ *Apud* STEINER, George, *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?*, Barcelona, Destino, 1992 (trad. esp.), pág. 276.

²⁰ *Apud* MARTÍNEZ RUÍZ, Florencio, “La poesía religiosa en Adonais”, en el colectivo *Medio siglo de Adonais (1943-1993)*, Madrid, Rialp, 1993, pág. 136.

²¹ Así se expresa desde las primeras poéticas castellanas, como, por ejemplo, en el *Arte de poesía* (1496) de Juan del Enzina cuando en su “Prohemio” se recuerda: “Hallamos eso mismo [invocaciones] acerca de los antiguos, que sus oráculos y vaticinaciones se daban en versos; y de aquí vino los poetas llamarse vates, assí como hombres que cantan las cosas divinas.” [ENZINA, Juan del, “Arte de poesía”, en LÓPEZ ESTRADA, Francisco (ed.), *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Madrid, Taurus, 1985, pág. 79].

poesía profana, en origen, es reemplazar ese destinatario por un prójimo, pero siempre persiguiendo efectos perlocutivos con su enunciación²².

2

“Toda obra de arte es un acontecimiento en la vida del autor. Puede ser auténtica o inauténtica, dependiendo de si la hizo por convicción o por cuquería.”

José Antonio Marina

Siempre hay algo humano que hierve incluso tras la exageración formal y su amaneramiento, que no todo es forma, ni puede serlo, ni debe. Y no puede serlo porque creemos, con Dámaso Alonso, en la “vinculación motivada” entre significante y significado poéticos²³, contestando así la extrapolación de la *arbitrariedad* que, con base en la teoría saussureana del signo lingüístico, se ha intentado establecer para el signo literario, siendo ambos de naturaleza particular y carácter diverso. Y no todo puede ser forma, porque debilitar la entidad enunciativa equivale a demediar la consistencia estética del signo literario -del texto poético, en definitiva- reduciéndolo, como se ha hecho desde finales del siglo pasado, a fatuas delectaciones formales²⁴. El descrédito de

²² Véase a este respecto, LÁZARO CARRETER, Fernando, “El poeta y el lector”, en su *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra, 1990, pág. 35. Allí se afirma que el origen de la lírica impide en su constitución la delegación lectora del significado ya que no existe reciprocidad entre la divinidad remota y el invocante; “la poesía profana habría surgido cuando éste reemplazó la divinidad por otro ser capaz de correspondencia con él.” [*ibid.*]. La referencia de Gans se encuentra en “Naissance du Moi lyrique”, en *Poétique*, n° 46, pág. 130.

²³ ALONSO, Dámaso, “Significante y significado”, en su *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1962 (4ª ed.), pág. 32. El párrafo dice: “La última diferencia con la teoría de Saussure es, aunque consecuencia de las anteriores, la de enunciado más radical; para Saussure, el signo, es decir, la vinculación entre significante y significado, es siempre arbitrario. Pues bien: para nosotros, en poesía, hay siempre una *vinculación motivada* entre significante y significado. Este es precisamente nuestro axioma inicial.” [*ibid.*, págs. 31-32. La cursiva es nuestra.]

²⁴ García Berrio ha sido quien mejor ha diagnosticado el problema y vacunado contra él, poniendo de manifiesto la falacia del mito omnipotente del lenguaje poético, y artístico en general, que ha intentado desprestigiar la capacidad simbólico-referencial (conceptual, sentimental e imaginativa) del

la aserción contenidista se ha ejecutado a fuerza de fragmentar posmodernamente en multitud de máscaras fingidas el rostro único del autor, sin caer en la cuenta de que las voces líricas inauténticas no interesan; es más, molestan. En lírica, algo nos dice que funciona de forma diferente lo que Coleridge denominó “the willing suspension of disbelief”, y que Alfonso Reyes tradujo magistralmente como la “suspensión voluntaria del descreimiento”²⁵, porque sentimos que el pacto de ficcionalidad reduce su convenio a la mínima expresión ya que ni la ficción ni su *epojé* pertenecen a los terrenos de la lírica personal en el grado en que pertenecen a otras modalidades narrativas²⁶. El problema de grados que se aprecia en la literatura hace que no pueda aplicarse a la lírica en su totalidad la plantilla que se aplica para entender otras creaciones. En lírica, el criterio que interviene no es el de verosimilitud –puede ser cierta, sin ser verosímil-, sino el de *autenticidad*. En este sentido, acaso sea más adecuada la activación de lo que Emilio Lledó ha denominado “suposición necesaria” cuando en su obra *El silencio de la escritura* (Premio Nacional de Ensayo en 1992) afirma: “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

lenguaje, que tiene en ella la verdadera razón de su consistencia. En un magnífico estudio, García Berrio desmonta las tesis de los cuatro pilares más significativos en la constitución del mito estético que se refuta: Heidegger, Blanchot, Derrida y Paul de Man, para concluir que “[l]a consistencia del lenguaje poético actúa contra la mitificación irracional de la estética deconstructiva, pero no rebaja la dignidad simbólica de la palabra poética; antes bien, la exalta y ennoblece al precisarla en sus límites diferenciales del ‘estándar’ lingüístico y al enraizarla en los restantes mecanismos antropológicos: psicológicos, sociales e históricos, que se confabulan en los imprevisibles fenómenos de la creación poética y de la experiencia estética.” [GARCÍA BERRIO, Antonio, “Lenguaje poético: entre mito y consistencia”, en *Revista de Occidente*, Madrid, Marzo de 1994, n° 154, pág. 29].

²⁵ Véase VILLANUEVA, Darío, *Teorías del realismo literario*, *op. cit.*, pág. 77. Para una visión más reciente que abunda sobre la implicación receptora en la modulación realista del discurso literario, *cfr.* VILLANUEVA, Darío, “Fenomenología y pragmática del realismo literario”, en VILLANUEVA, Darío (comp.), *Avances en Teoría de la Literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 1994, págs. 165-185.

²⁶ De hecho, como afirma García Berrio, los géneros dramático y épico pueden contraponerse conjuntamente, “en términos de formas mimético-ficcionales de referencialidad objetiva, respecto de la enunciación lírica como *conciencia testimonial, no ficcional o al menos ficcional en grado diferentemente objetivo*.” [GARCÍA BERRIO, Antonio, “Problemática general de la teoría de los géneros”, en GARCÍA BERRIO, Antonio y HUERTA CALVO, Javier, *Los géneros literarios: sistema e historia (Una introducción)*, Madrid, Cátedra, 1995 (2° ed.), pág. 81. La cursiva es nuestra.]

texto sería simple lenguaje. La conversión de un lenguaje en texto es, precisamente, su historicidad, o sea, su *ser obra* de un autor.”²⁷

“La realidad es el derecho supletorio de toda obra literaria. Y hasta que no se diga lo contrario, los palos duelen.”

José Guillermo García Valdecasas

En Pragmática, Grice denominó principio de *cooperación* a la voluntad de entendimiento, a la buena disposición comunicativa de los hablantes, que hacen posible mediante *inferencias* el éxito comunicativo²⁸. Estas inferencias, estas presuposiciones generalizadas basadas en ciertos principios de racionalidad comunicativa, son necesarias desde el momento en que la comunicación usual está trufada de actos de habla indirectos que necesitan de esta cooperación para su éxito comunicativo²⁹. Cuando M.L. Pratt transfirió a la comunicación literaria el esquema del *acto de habla* en virtud del cual un emisor codifica un mensaje que un receptor descodifica, demostró cómo estructuralmente no existen diferencias entre lo que se entiende por discurso literario y no literario, tan sólo algunos rasgos situacionales que especifican a la literatura como uso diferenciado. Pratt refuerza con las máximas conversacionales griceanas y el

²⁷ LLEDÓ, Emilio, *El silencio de la escritura*, Madrid, Espasa Calpe, 1998 (ed. corregida y aumentada), págs. 120-121.

²⁸ GRICE, H. Paul, “Logic and Conversation”, en COLE, P. Y MORGAN, J.L. (eds.), *Syntax and Semantics*, Nueva York-Londres, Academic Press, 1975, vol. 3: *Speech Acts*, págs. 41-58. Primera edición en 1967, Harvard University Press. También, GRICE, H. Paul, “Utterer’s meaning, sentence-meaning, and word-meaning”, en *Foundations of Language*, 1968, n° 4, págs. 225-242. En un proceso comunicativo se realizan inferencias a partir de tres veneros informativos: lo que se puede decodificar, la información contextual y las expectativas generales sobre el comportamiento del comunicante. Siempre se comunica mucho más de lo que en efecto se codifica. “La inferencia, pues,” -han definido Sperber y Wilson- “es considerada como un complemento de la codificación y la decodificación destinado a economizar esfuerzo.” [SPERBER, Dan y WILSON, Deirdre, “Retórica y pertinencia”, en *Revista de Occidente*, Madrid, diciembre de 1990, pág. 10].

²⁹ Sin embargo, desde muy temprano se registran casos en que se frustra esta cooperación comunicativa. Así ocurre, por ejemplo, en el *cinismo* griego del siglo IV a.C., que llegó a representar una contracultura de la provocación y el escarnio. Véase como ilustración el pasaje de la *Vida de Esopo* (del siglo I a.C.) en que el fabulista, al ser comprado por Janto (§ 25-26), se comporta como un prototipo del cínico entendiendo todo literalmente [en ADRADOS, F.R., MONESCILLO E.R. Y FRESNEDA, M.E.MZ., *La literatura griega en sus textos, op. cit.*, págs. 382-385].

principio de cooperación su tesis sobre la inespecificidad lingüística de la literatura, y, en consecuencia, la posibilidad de extender sin violencia el análisis del lenguaje – también desde la perspectiva de los actos de habla- a su uso literario³⁰.

Sin embargo, la cooperación comunicativa no se ha dado siempre en poesía que es también, además de muchas otras cosas, comunicación con la alteridad³¹. El lector de poesía de este siglo no ha cooperado comunicativamente con el autor, e indiferente a lo que éste quería decirle, desinteresado por establecer las inferencias, ha preferido extender al núcleo de producción de sentido por parte del autor, el margen de libertad que toda comunicación ofrece en la periferia connotativa de contenidos, ignorante de que “la interpretación no proviene, *originariamente*, del lector, sino que está ya marcada en el texto.”³² Nos sumamos a la denuncia de García Berrio cuando afirma que le parece “una tergiversación destinada al descrédito más inmediato mantener abierta o solapadamente la pretensión de que los receptores *mejoran*, desde la supuesta perspicacia de sus apreciaciones, las intuiciones significativas de los grandes poetas formuladas en mitos literarios reiterados por siglos.”³³ Sin duda, es más cómodo, pero también menos educado. No conviene olvidar que escritura y lectura son actos voluntarios de obediencia, que es otra gran forma de amar. El margen dejado a la

³⁰ PRATT, Mary Louise, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington-Londres, Indiana University Press, 1977. También, “Ideology and Speech-Act Theory”, en *Poetics Today*, vol. 7, 1, 1986, págs. 58-72.

³¹ Y sabemos que “[t]odo texto es incompleto y exige inferencias continuas. No hay texto autosuficiente.” [MARINA, José Antonio, *La selva del lenguaje. Introducción a un diccionario de los sentimientos*, *op. cit.*, pág. 154.]

³² LLEDÓ, Emilio, *El silencio de la escritura*, *op. cit.*, pág. 111. Y en las páginas finales insiste en que “el escrito determina o, al menos, acota el sentido y delimita la trayectoria en la concreción de lo que en él se dice; [...] el *logos* de la escritura tiene su propia sintaxis que determina la forma imprescindible de su semántica, [...]” [*ibid.*, págs. 157 y 158]. Sin embargo, no toda la culpa es achacable al lector; en muchos casos éste renunció a los esfuerzos hermenéuticos defraudado, sin duda, por los exigüos e insatisfactorios resultados de su decodificación, y es que “[u]na demanda de esfuerzo equivale a una promesa de efecto (lo bien que se cumpla la promesa es otra cuestión).” [SPERBER, Dam y WILSON, Deirdre, “Retórica y pertinencia”, en *Revista de Occidente*, *art. cit.*, pág. 12]

³³ GARCÍA BERRIO, Antonio, *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra, 1994, pág. 290. Y páginas más adelante añade: “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 desgastar 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.” [*ibid.*, pág. 304]

cooperación –a la cortesía, en definitiva- en la lengua estándar hace que muchas veces se escape por sus rendijas el éxito comunicativo. Tan sólo la función conativa del lenguaje, descrita por Jakobson, evita a través de sus más puras expresiones gramaticales -imperativo y vocativo- la posibilidad de quiebra conversacional³⁴. La utilización del imperativo y del vocativo aseguran, sellando toda posibilidad de escape, que el oyente se involucre en el mensaje. “Tráigame un café, camarero” no deja lugar a evasiones comunicativas.

Para asegurarse el éxito comunicativo poético habrá que buscar, por tanto, los equivalentes literarios del imperativo y del vocativo lingüísticos. Estamos convencidos de que en poesía el imperativo es la verdad y el vocativo, la belleza. Pero, ¿cuál es la belleza poética?, ¿dónde reside la belleza artística? Si la belleza, como afirma García Valdecasas, *es una invitación a amar*³⁵, cada 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. De este modo, la fuerza ilocutiva de un poema es buscar una conmoción, un efecto perlocutivo en el lector a través de una transfusión de sentimientos. Esta misma tesis de trasvase sentimental la aduce, por ejemplo, Erasmo en su *Elogio de la locura* para definir el amor cuando afirma que quien ama con pasión no vive en sí mismo, sino en el amado, y cuanto más se extraña de sí mismo y se transfiere en el otro, tanto mayor es su alegría³⁶.

³⁴ Véase JAKOBSON, Roman, “Lingüística y poética”, en sus *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Ariel, 1984, pág. 355.

³⁵ Así lo comunicó en una interesante charla en el *salottino* del Real Colegio de España en Bolonia la sobremesa del jueves 16 de enero de 1997.

³⁶ *Cfr.* ERASMO DE ROTTERDAM, *Elogio della follia*, Milano, Fabbri Editori, 1996, pág. 156.

Ahora bien; cuál sea la verdad poética es una pregunta que aún debemos responder. Y seguramente la verdad poética sea el autor, el poeta, su autobiografía y, más concretamente, su *intención*. Precisamente, Giuseppe Ungaretti en la nota introductoria a la edición de 1931 de *L'Allegria* escribía: “L'autore non ha altra ambizione, e crede che anche i grandi poeti non ne avessero altre, se non quella di lasciare una sua bella biografia.”³⁷ Y *Vita d'un uomo* es el sintagma que él mismo elige para titular la compilación de todo su corpus poético³⁸. “Detrás de cada obra está la *intención* del autor.”³⁹ Y allí se halla contrastándola, justificándola y explicándola.

Se ha dicho con mucha frecuencia que la literatura es la expresión de la belleza a través de la palabra. Al último que se lo hemos leído decir ha sido, por cierto, a uno de los más recientes académicos⁴⁰. Pero si esto es así, si el arte consiste en la expresión de la belleza, ¿qué sentido tienen los bufones y enanos de Velázquez, o el manumisor retrato de su sirviente Juan de Pareja?, ¿qué sentido, *Los desterrados* de Rafael Morales, quien en su *Canción sobre el asfalto* llega a escribir un soneto al cubo de la basura? ¿O la mujer con alcuza, de Dámaso Alonso? La definición anterior que ahora sancionamos parece anteponer al arte la belleza, sin reparar en que es precisamente el arte quien muestra lo que de bello hay en las cosas: la literatura por medio de la palabra, la pintura a través del trazo y del color. La 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. En consecuencia, la pintura será el

³⁷ *Poesia italiana del Novecento*, a cura di Edoardo Sanguineti, Torino, Einaudi, 1994 (1° ed. 1969), pág. 836, vol. 2.

³⁸ En las “Ragioni d'una poesia” colocadas al frente de su poesía completa, Ungaretti concluye: “Soltanto la poesia -l'ho imparato terribilmente, lo so- la poesia sola può recuperare l'uomo, [...]” [UNGARETTI, Giuseppe, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Leone Piccioni, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1996 (1° ed. 1969), pág. CI.]

³⁹ LLEDÓ, Emilio, *El silencio de la escritura*, op. cit., pág. 73.

⁴⁰ En una entrevista concedida pocos días antes de su ingreso en la Real Academia Española de la Lengua, Luis María Anson se respondía: “¿Qué es la literatura? La expresión de la belleza a través de la palabra, que se comunica al lector y le produce un placer puro, inmediato y desinteresado.” [en *ABC Cultural*, n° 327, 6 de febrero de 1998, pág. 16.]

modo más inteligente de expresar plásticamente el amor, *und so weiter*. Y no hay más que belleza e inteligencia en el origen del arte. Como dice Steiner en sus *Presencias reales*, “[n]ingún arte, literatura o música estúpidos perduran. La creación estética es inteligencia en sumo grado.”⁴¹ El arte es, pues, inteligencia más belleza amable. De la inteligencia nace la verdad, y del amor, la belleza. Y Mozart esto lo sabía muy bien: no en vano, y reconociendo las resonancias masónicas que queramos, al final de su *Die Zauberflöte*, Pamino y Tamina entran en la congregación de amantes de la sabiduría y la belleza, las dos condiciones que debe concertar toda obra de arte. En una reformulación del *καλος κ'αγαθος*, Friedrich Schlegel dejó escrito entre sus *Fragments*: “Lo bello es precisamente bueno y verdadero al mismo tiempo.”⁴²

La belleza es amable, mientras que la inteligencia es admirable. Pero no el “¡admirable!” esperpéntico con que Valle-Inclán caricaturiza a Rubén Darío en la escena novena de *Luces de bohemia*. No. Nos referimos al reconocimiento gozoso de una superioridad, de una dimensión que nos trasciende, como Moisés ante el misterio de la zarza. Y esto produce vértigo, por supuesto, pero confiado. El temor, la adulación cobarde, es la patología defensiva de la admiración, y sólo los abyectos lo prefieren: “Oderint, dum metuant” (¡Que me odien, mientras me teman!) exclamaba Calígula, según nos relata Suetonio⁴³. La adulación es temerosa, mientras que la envidia es la patología ofensiva de la admiración. No existe la envidia sana; ésta siempre es enfermiza⁴⁴.

Pero tanto la amabilidad como la admiración tienen que ver con la alteridad. Son efectos perlocutivos que la obra de arte debe generar en el receptor. Desde su génesis, la obra de arte tiene en cuenta la alteridad y conceptos, incluso, como el de lector implícito en narratología así lo demuestran teóricamente.

⁴¹ STEINER, George, *Presencias reales*, op. cit., pág. 23.

⁴² SCHLEGEL, Friedrich, *Obras selectas*, ed. de Hans Juretschke, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983, vol. I, pág. 146.

⁴³ Suetonio TRANQUILO, C., *Vida de los doce Césares*, texto revisado y trad. por Mariano Bassols de Climent, Barcelona, Almamater, 1967, vol. 2, libro IV, § 23-33.

⁴⁴ Véase CASTILLA DEL PINO, Carlos (comp.), *La envidia*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.

“Si hay poesía, tendrá que ser humana. ¿Y cómo podría no serlo? [...] “Deshumanización” es concepto inadmisibile [...], no convenció esta vez Ortega.”

Jorge Guillén

Uno de los principios que trazan el sendero hacia una teoría humanística del lenguaje, de la literatura, es la recusación de la teoría orteguiana en torno a la deshumanización del arte. La expansión de los asertos de Ortega y Gasset ha sido tal que ensayar un desmonte de sus razones es empresa peliaguda. Por eso, más que echar nuestro cuarto a espadas, dejaremos oír la voz de un poeta que suele escogerse para ilustrar argumentos de deshumanización, intelectualidad o pureza poéticas. Se trata de Jorge Guillén, quien hablando sobre su generación poética contradujo a Ortega: “Si hay poesía, tendrá que ser humana. ¿Y cómo podría no serlo? Poesía inhumana o sobrehumana quizás ha existido. Pero un poema “deshumano” constituye una imposibilidad física y metafísica, y la fórmula “deshumanización del arte”, acuñada por nuestro gran pensador Ortega y Gasset, sonó equívoca. “Deshumanización” es concepto inadmisibile, y los poetas de los años 20 podrían haberse querellado ante los Tribunales de Justicia a causa de los daños y perjuicios que el uso y abuso de aquel novedoso vocablo les infirió como supuesta clave para interpretar aquella poesía. Clave o llave que no habría ninguna obra. Habiendo analizado o reflejado nuestro tiempo con tanta profundidad, no convenció esta vez Ortega, y eso que se hallaba tan sumergido en aquel ambiente de artes, letras, filosofías.”⁴⁵

⁴⁵ GUILLÉN, Jorge, *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza Editorial, 1992 (3º reimpr.), págs. 190-191, en el “Apéndice: lenguaje de poema, una generación”. Incluso en los ejercicios más vanguardistas y aparentemente deshumanizados se encuentra la presencia del hombre detrás del resultado artístico. Y así continúa Guillén: “¡Y fue precisamente el gran Ortega quien forjó aquella palabra [deshumanización]! No era justa ni referida a las construcciones abstractas del cubismo. ¿Quién sino hombres con muchos refinamientos humanos –Juan Gris, Picasso, Braque- pintaban aquellas naturalezas muertas nada muertas?” [*ibid.*, pág. 191] Y es que, efectivamente, “[e]l arte, incluso cuando se fundamenta en la ruptura y se proclama anti-arte, sólo existe si suscita un mínimo de adhesión emocionada.” [NOËL, Bernard, *La castración mental, op. cit.*, pág. 25]

Pero hay más. Las voces que refutaron la aplicación orteguiana del concepto de *deshumanización* al arte no esperaron ni unos meses a la publicación de tal teoría. En el mismo año de 1925 en que la obra de Ortega vio la luz en forma de libro, Antonio Machado aprovechaba la reseña del libro *Colección* de José Moreno Villa para interpretar –matizando– que Ortega no pretendería dictar una norma estética sino más bien dar cuenta de una crisis que él mismo constataba: “Y en efecto, si no una deshumanización, al menos una rápida desintegración de modalidades estéticas, reveladora de un cambio muy hondo de sentimentalidad, caracteriza al arte actual.”⁴⁶ En esos mismos días se publicaba la otra gran “guía del vanguardismo”, según Soria Olmedo: *Literaturas europeas de vanguardia* de Guillermo de Torre, en que se volvía a disentir sobre el término “deshumanización” que a Torre “le parece excesivo: ‘la desrealización, por regla general, no implica fatalmente deshumanización’.”⁴⁷ Y anteayer –como quien dice– Francisco Rico escribía unas líneas de proximidad asombrosa recalcando las tesis que venimos probando: “Yo cada vez estoy más a favor de una literatura humana, una literatura que sirva para la vida: La literatura literaria, la literatura pura, que fue lo que hizo [en parte] Quevedo, y lo que hicieron las vanguardias, me parece en general, abominable.”⁴⁸

“[...] la poesía y todo arte versa sobre lo humano y sólo sobre lo humano.”

Ortega y Gasset

Como ya hemos anticipado en estas mismas páginas, frente al Ortega de *La deshumanización del arte*, se encuentra un primer Ortega, humanizador y contenidista

⁴⁶ Apud SORIA OLMEDO, Andrés, *Vanguardismo y crítica literaria en España (1910-1930)*, Madrid, Istmo, 1988, pág. 177. La referencia que se cita es: MACHADO, Antonio, “Reflexiones sobre la lírica. El libro *Colección* del poeta andaluz José MORENO VILLA (1924)”, en *Revista de Occidente*, VIII (1925), págs. 359-377.

⁴⁷ Apud *ibidem*, pág. 151. La referencia es la siguiente: Guillermo DE TORRE, *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Caro Raggio, 1925.

⁴⁸ RICO, Francisco, entrevista en *ABC Cultural*, n° 259, 18 de octubre de 1996, pág. 18. La acotación es nuestra.

convencido de que todo gran poeta nos plagia, ya que nos revela con prístina traza el espesor sentimental que anida indefectiblemente en la intimidad del alma. Nos referimos, por ejemplo, al Ortega de su primer libro, *Meditaciones del Quijote*, publicado en 1914 y en cuyos epígrafes finales se pueden leer párrafos como el siguiente que no dejan lugar a la discusión –si no es posteriormente consigo mismo–: “No creo que haya sido necesario insistir sobre lo que va sugerido al comienzo de este breve tratado: que –consista en el pretérito o en lo actual el tema de la poesía- la 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. Siendo esto así, no podía menos de seguirse que todas las formas del arte toman su origen de la variación de las interpretaciones del hombre por el hombre. Dime lo que del hombre sientes y decirte he qué arte cultivas.”⁴⁹ Y páginas antes había concluido: “De uno u otro modo, es siempre el hombre el tema esencial del arte.”⁵⁰ Gombrich ha ido algo más allá y ha sustituido el adjetivo *humano* por *biológico*: “Ich bin davor überzeugt, daß auch die bildenden Künste in ähnlichem Sinne auf biologischer Grundlage ruhen.”⁵¹

“Porque la pureza es cruel.[...].
La impureza enriquece.”

Jorge Guillén

Frente al concepto de deshumanización se alza otro bien distinto: la *poesía impura*⁵², una noción mucho más ceñida a la teoría humanística que aquí se pergeña. De nuevo Jorge Guillén, el más “puro” del 27 según la mayoría de la crítica, viene en nuestra

⁴⁹ ORTEGA Y GASSET, José, *Meditaciones del Quijote*, ed. de Julián Marías, Madrid, Cátedra, 1990 (2º ed.), pág. 230.

⁵⁰ *Ibidem*, pág. 182.

⁵¹ GOMBRICH, Ernst H., “ ‘Sind eben alles Menschen gewesen’ . Zum Kulturrelativismus in den Geisteswissenschaften”, en SCHÖNE, Albrecht, (ed.), *Akten des VII Internationales Germanisten Kongresses. Kontroversen, alte und neue, op. cit.*, pág. 25.

⁵² El documento capital de la definitiva “rehumanización” de la poesía, tras la irrupción del surrealismo, es el “Manifiesto por una poesía sin pureza” que Neruda publicó en el primer número de su revista *Caballo verde para la poesía*, en octubre de 1935.

ayuda cuando afirma, hablando sobre Góngora, que “la pureza es cruel”⁵³ y confirma, comentando a San Juan: “La impureza enriquece.”⁵⁴

Las exageraciones formales han conducido a ejercicios de desmesura en que todo vale con tal de que no se entienda. Cuando leemos versos de este tipo recordamos la actualidad de que aún goza la *Sátira contra los vicios introducidos en la poesía castellana* con que Juan Pablo Forner ganó en 1782 un concurso poético convocado por la Real Academia Española. Allí, en uno de sus tercetos escribe: “Si a entender no te das, poeta oculto, / Di, ¿para quién escribes? Si a adivinos, / Den a tu lobreguez ellos indulto.”⁵⁵ El problema es que esta fascinación por lo no entendido se ha extendido peligrosamente entre los acólitos del arte posmoderno, víctimas de su propia cobardía y del *dominium mentis* de que hablaba Valdecasas⁵⁶. ¡Qué actual a la vez el principio de Gracián cuando afirma que “[l]os más no estiman lo que entienden, y lo que no perciben lo veneran.”⁵⁷ Durante gran parte de nuestro siglo, la palabra poética ha enfermado de virus. A la virtud del significante poético capaz de concentrar sobre sí la atención, dejando de ser vidrio para convertirse en vidriera -aplicando a este fin la conocida imagen de Sartre-⁵⁸, ha sucedido el vicio de la opacidad. Hay un pasaje interesantísimo de las *Aventuras del Bachiller Trapaza* en que éste, en ese momento bajo el falso nombre de Hernando del Parral, da a su amo, el poeta pobre y redicho don

⁵³ GUILLÉN, Jorge, *Lenguaje y poesía*, *op. cit.*, pág. 70.

⁵⁴ *Ibidem*, pág. 106. Cuando Benedetto Croce condenó el arte pura, declaró que “fondamento di ogni poesia è la personalità umana, e, poiché la personalità umana si compie nella moralità, fondamento di ogni poesia è la coscienza morale.” [CROCE, Benedetto, “Unità reale e unità panlogistica”, en *Ultimi saggi*, Bari, Gius. Laterza, 1935, págs. 344-345].

⁵⁵ *Apud* CAÑAS MURILLO, Jesús, *Juan Pablo Forner*, Mérida, Junta de Extremadura-Consejería de Educación y Cultura, 1987, pág. 24.

⁵⁶ Véase GARCÍA VALDECASAS, José Guillermo, “Ante la nueva era figurativa”, *op. cit.*, pág. 2. En el mismo sentido ha escrito Bernard Noël: “El mejor producto cultural –se nos ha hecho creer– es el que ha sido consumido por el mayor número de gente: [...]. Pero nos cuidamos muy mucho de decirle que el valor cultural no tiene otro criterio, en la intimidad de cada individuo, que el amor que despierta en el propio corazón de uno. Se fabrica el amor del consumidor a golpe de porcentajes, como si uno sólo pudiera enamorarse de aquel o de aquella que todo el mundo ama.” [NOËL, Bernard, *La castración mental*, *op. cit.*, pág. 83.]

⁵⁷ GRACIÁN, Baltasar, *Oráculo manual y arte de prudencia*, ed. de Emilio Blanco, Madrid, Cátedra, 1995, pág. 238.

⁵⁸ Véase a este respecto, LÁZARO CARRETER, Fernando, “Función poética y verso libre”, en sus *Estudios de poética*, Madrid, Taurus, 1979 (2º ed.), pág. 58.

Tomé, una serie de consejos cuando éste le ha leído unas liras escritas a su amada. Pues bien, Castillo Solórzano, a través de Trapaza, critica la oscuridad formal y el hermetismo, abogando por una claridad grave: “En los versos, no digo yo que sean tan humildes que no se levanten del suelo; pero los que tienen las voces graves, significativas y bien colocadas, siempre son estimados, y éste no es uso, sino una fullería de jerigonza que han aprendido los mal oídos poetas para que el vulgo los aplauda y celebre, que, como no lo entiende, hace misterio de lo que no lo es, celebra a ciegas lo que se escribió con ojos ciegos de la razón.”⁵⁹

“Ese concepto del arte por el arte es una cosa que sería cruel si no fuera afortunadamente cursi. Ningún hombre verdadero cree ya en esa zarandaja del arte puro, arte por el arte mismo.”

Federico García Lorca

“Vedar la ética es arbitrariamente empobrecer la literatura.”

Jorge Luis Borges

Estamos a punto de despedirnos del siglo que acogió la falacia del arte por el arte como la gran verdad de la creación poética. Lo extraño es que se hayan silenciado las voces contrarias a tal principio. Y no me refiero a voces de tercera o cuarta fila, ni siquiera de segunda. Existe un texto de Lorca que estremece tanto por su contundencia como por su olvido, y en el que adjetiva como “cruel”, al igual que lo hacía Guillén, los excesos de la pureza: “[...] este concepto del arte por el arte es una cosa que sería cruel si no fuera afortunadamente cursi. Ningún hombre verdadero cree ya en esa zarandaja del arte puro, arte por el arte mismo.”⁶⁰ Sin embargo, ha habido muchos poetas en este siglo *che hanno fatto per viltate il gran rifiuto*, parafraseando a Dante.

⁵⁹ CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *Aventuras del Bachiller Trapaza. Quinta esencia de embusteros y Maestro de embelecadores*, ed. de Jacques Joset, Madrid, Cátedra, 1986, pág. 187.

⁶⁰ Son palabras extraídas de, acaso, la última entrevista a Lorca, fechada en 1936, titulada

No solamente, empero, desde las instancias creativas se ha amonestado el arte por el arte y se han impugnado las formas de la poesía pura. Del mismo modo, desde principios de siglo hasta nuestros días, ha habido voces que, desde la historia, la crítica y la teoría literarias, han contestado el artificio insulso que fija su admiración en los caracteres formales, y materialmente externos, del arte. “La teoria dell’arte per l’arte,” – escribía Croce en las primeras páginas de su *Ariosto* (1920)- interpretata como teoria del mero diletto dell’immaginazione o della indifferente riproduzioni oggettiva delle cose, dev’essere sempre fermamente respinta, perché contrasta e contraddice alla natura dell’arte e dello spirito in universale.”⁶¹ El arte por el arte, pues, se opone a la radicación universal del fundamento estético, verdadero contenido de todas las manifestaciones poéticas que rechazan una formulación tautológica para definir la naturaleza de su esencia. Y Francisco Rico, en clara recusación del arte divinamente ficticia, “sólo para iniciados”, que reclamaba Nietzsche, ha dejado claro que “[l]a literatura para escritores a mí me llena muy poco.”⁶²

“Diálogos de un caricaturista salvaje” y recogida en último lugar dentro de las “Entrevistas y declaraciones” en sus *Obras completas*, recop. y notas de Arturo del Hoyo, pról. de Jorge Guillén y epíl. de Vicente Aleixandre, Madrid, Aguilar, 1969 (15ª ed.), pág. 1814. En el párrafo siguiente continúa: “En este momento dramático del mundo, el artista debe llorar y reír con su pueblo. Hay que dejar el ramo de azucenas y meterse en el fango hasta la cintura para ayudar a los que buscan las azucenas.” [*ibid.*] Del mismo modo, Borges replicó en un debate suscitado por la revista bonaerense *Sur* en abril de 1945 escribiendo: “Vedar la ética es arbitrariamente empobrecer la literatura. La puritánica doctrina del arte por el arte nos privaría de los trágicos griegos, de Lucrecio, de Virgilio, de Juvenal, de las Escrituras, de San Agustín, de Dante, de Montaigne, de Shakespeare, de Quevedo, de Browne, de Swift, de Voltaire, de Johnson, de Blake, de Hugo, de Emerson, de Whitman, de Baudelaire, de Ibsen, de Butler, de Nietzsche, de Chesterton, de Shaw; casi del universo.” [BORGES, Jorge Luis, “Moral y literatura”, en *ABC Cultural*, n° 392, 12 de junio de 1999, pág. 18.]

⁶¹ CROCE, Benedetto, *Ariosto*, a cura di Giuseppe Galasso, Milano, Adelphi Edizioni, 1991, pág. 19. Sobre estos conceptos, véanse los artículos croceanos: “L’arte per l’arte” y “La poesia pura”, en CROCE, Benedetto, *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, Bari, Gius. Laterza & Figli, 1953 (5ª ed.), págs. 50-56 y 56-60. Alguna reflexión adicional también en “La poesia pura” [1947], en CROCE, Benedetto, *Lecture di poeti e riflessioni sulla teoria e la critica della poesia*, Bari, Gius. Laterza & Figli, 1950, págs. 259-272.

⁶² RICO, Francisco, entrevista en *ABC Cultural*, n° 259, 18 de octubre de 1996, pág. 18.

“El poeta es el hombre. Y todo intento de separar al poeta del hombre ha resultado siempre fallido.”

Vicente Aleixandre

Pero no sólo Guillén o Lorca han clamado, dentro del 27, a favor del humanismo poético. También Vicente Aleixandre se pronunció sin ambages refutando la conocida frase de Valéry según la cual el autor, *felizmente*, no es nunca el hombre, que luego sirvió de apoyo frecuente para críticos que subestiman la presencia de lo biográfico en la obra de arte: “El poeta es el hombre. Y todo intento de separar al poeta del hombre ha resultado siempre fallido. Por eso sentimos tantas veces como que tentamos a través de la poesía del poeta algo de la carne mortal del hombre. Y espiamos, aun sin quererlo, aun sin pensar en ello, el latido humano que la ha hecho posible; en este poder de comunicación está el secreto de la poesía que, cada vez que estamos más seguros de ello, no consiste tanto en ofrecer belleza cuanto en alcanzar propagación, comunicación profunda del alma de los hombres.”⁶³

La literatura, por tanto, debe ser *personal*, debe contener *en* cada palabra al autor. Es éste quien debe enfrentarse al objeto literaturizado intentando transfundirlo en algo personal. Como Picasso, que cuando pintó el retrato de Gertrude Stein terminó después de mucho tiempo pintando no la cara de ella, sino su propio rostro, el poeta debe dejar su propio rostro detrás de cada verso, como una vez aventuró el malogrado Saura que pudo hacer Velázquez tras el rostro especular de *La Venus del espejo*⁶⁴. Y esto no es narcisismo; y si lo quiere ser, en el pecado llevará su penitencia.

⁶³ ALEIXANDRE, Vicente, *Vicente Aleixandre: Antología poética*, ed. de Leopoldo de Luis, Madrid, Alianza Editorial, 1979 (4º ed.), pág. 7.

⁶⁴ “La presencia del pintor detrás de la dama desnuda me inquieta, también le debió inquietar a él porque, avergonzado, bosquejó sobre su cara el rostro femenino que conocemos: los rayos X decidirán.” [SAURA, Carlos, “Un juego de espejos”, en *El País*, martes 23 de enero de 1990, pág. 8 del extra sobre Velázquez.]

4

En su famosa comunicación, “Linguistics and Poetics”, con que cerró el Congreso convocado por la Universidad de Indiana en Bloomington en la primavera de 1958, Roman Jakobson ofreció una tipología de los géneros a partir de dos criterios relacionados con las funciones del lenguaje por él mismo descritas: la persona gramatical, por un lado, y la función lingüística dominante, por otro: “El *género épico* característico de la tercera persona gramatical, se correspondería, según él, con la intensificación propia de la función referencial; el *género lírico*, típico de la primera persona, se correspondería con la función emotiva; el *género dramático*, que hace de la segunda persona la fundamental, realzaría la función incitativa.”⁶⁵ Utilizando los criterios de tipología genérica definidos por Jakobson⁶⁶, los textos líricos, como se ve, se caracterizan por un acentuado tono enunciativo y dominancia de la primera persona gramatical. Es muy diversa la palabra literaria traslaticia de acciones terceras de aquella otra en que cristaliza la afirmación expresa del *yo* autorial. La narración ya no es de acciones exteriores sino de procesos internos, y tiene el poder de inmunizar su vigor e interés contra el paso del tiempo. Así ocurre con las elegías anglosajonas medievales cuyo elemento aglutinante es su tono íntimo y personal: frente al *we gefruignon...* (hemos oído decir que...) propio de la épica de *Beowulf*, ahora se parte del *ic gebiden haebbe* (yo he sufrido), *ic yrimba gebad sippan ic up weox* (yo he sufrido calamidades desde que nací), etcétera⁶⁷.

⁶⁵ Así lo resumen GARCÍA BERRIO, Antonio y HUERTA CALVO, Javier, *Los géneros literarios: sistema e historia (Una introducción)*, op. cit., pág. 131. Véase la relación jakobsoniana de las características genéricas con las funciones lingüísticas por él distinguidas en su “Lingüística y poética”, art. cit., pág. 359.

⁶⁶ García Berrio ha completado estos criterios en sus vertientes expresiva y receptora. Véase su “Problemática general de la teoría de los géneros literarios”, en GARCÍA BERRIO, Antonio y HUERTA CALVO, Javier, *Los géneros literarios: sistema e historia (Una introducción)*, op. cit., págs. 78-81. Allí distingue una triple actitud enunciativo-expresiva: la enunciación lírica, la representación teatral y la narración de la epopeya y la novela; mientras que en la vertiente receptora fija las tres actitudes básicas del receptor como forma de comportamiento y participación en los discursos literarios: la identificación - como actitud propia de la lírica-, la conmoción -propia del espectador teatral- y la admiración - característica del lector de epopeyas o novelas. La concentración, la tensión y la progresión se presentan, pues, como las características definitorias de la lírica, los géneros teatrales y los textos narrativos, respectivamente.

⁶⁷ Véase GARCÍA TORTOSA, Francisco, “La estructura temática de las elegías anglosajonas”, en GALVÁN REULA, J.F., ed., *Estudios literarios ingleses. Edad Media*, Madrid, Cátedra, 1985, págs. 43-67. Allí se afirma que “[m]ientras que en la épica [...] se establece una transposición de la acción a terceras personas o a hechos ajenos al narrador, en las elegías, por el contrario, las fórmulas que regulan

Es evidente, por tanto, la estrecha vinculación del discurso lírico con la primera persona gramatical, algo que ya lo diferencia del resto de formas de la dramaturgia o de la narración en la que, por ejemplo, una voz interpuesta entre el autor y los personajes nos refiere acciones de terceros. También, sin embargo, el poeta puede *narrar*, expresarse en primera, segunda o tercera persona. Poemas hay de intimidad personal y confesional, poemas dirigidos a un *tú* textual o real, poemas que describen un tercer grado gramatical de lejanía, como la “Mujer con alcuza” de Dámaso Alonso. ¿Cuál es, pues, la diferencia entre el discurso lírico y el resto de discursos? La distinta distancia entre las entidades textual y biográfica. En este sentido, quien mejor ha argumentado una diferenciación dual de los géneros literarios ha sido Käte Hamburger, para quien la enunciación literaria puede ser bien un *trasunto realista subjetivo del poeta*, o bien una modalidad de elaboración ficcional del mismo. En el primero de los casos estaríamos pisando terrenos líricos mientras que en el segundo nos ubicaríamos en lindes teatrales o narrativas⁶⁸. Se puede establecer, incluso, un paradigma genérico –de las *Naturformen* goethianas– atendiendo a la relación dominante de identidad, proximidad, iconicidad..., del autor y el texto como complemento del paradigma ya especificado: mientras que el discurso lírico es *metáfora* del autor, el discurso narrativo (epopeya o novela) se define por una relación *metonímica* con éste; finalmente, la *mímesis*, la *iconicidad*, vendría a caracterizar los géneros dramáticos.⁶⁹

la narración parten siempre de *ic* (yo): [...]” (pág. 46).

⁶⁸ HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, trad. fr. de P. Cadiot, París, Seuil, 1986, págs. 169, 172, 259 y passim. Primera edición: *Die Logik der Dichtung*, (1957), Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1968 (2º ed. ampliada).

⁶⁹ Se trata, al fin y al cabo, de desarrollar tipológicamente una afirmación de Raimondi que se matizará en el capítulo posterior. Allí se dice: “En Italia, Ezio Raimondi escribió hace veinte años “*che l’opera equivale per metonimia all’autore* in quanto è un sistema organizzato dinamicamente con una tendenza dominante da verificare e individuare di volta in volta nell’atto linguistico.” Desde la posición aquí tomada se da un paso más, y argüimos que la transitividad de la delegación autorial 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; [...], no por contigüidad, como corresponde al conjunto de tropos de la serie metonímica.” [Cfr. OLMEDO RAMOS, Jaime, “Transitividad de la delegación autorial: *Trasmundo* (1980) de Ángel García López”, *art. cit.*] La cursiva en la cita de Raimondi es nuestra, y la referencia, la siguiente: RAIMONDI, Ezio, *Scienza e letteratura*, Torino, Einaudi, 1978, pág. 220. En resumidas cuentas, no se trata más que de una tipología triádica de los géneros teóricos de prisma retórico que vuelve la mirada al pasaje clásico que esbozó la base trimembre de la clasificación genérica. Se trata del libro III (394b-c) de *La República* de Platón en el cual se distinguen las “ficciones poéticas que se desarrollan enteramente por imitación” –tragedia y comedia- de

5

La poesía es conocimiento y comunicación. Mejor: es conocimiento comunicado. La misma escritura, como mero acto gráfico, aúna estas dos funciones. Precisamente, en su *Gramática de la lengua castellana* (1492), Nebrija afirma que la escritura tiene tres finalidades: en primer lugar, auxiliar nuestra memoria, fijando por escrito aquello que no queremos olvidar, -lo cual supone permanencia y transmisión del conocimiento- y después, para que por ella pudiésemos hablar con los ausentes y también con los que están por venir -esto es, comunicación⁷⁰. Recordamos que Machado dejó escrito aquel proverbio: “No es el yo fundamental / eso que busca el poeta, / sino el tú esencial.”⁷¹

Sin embargo, la codificación de este conocimiento requiere del esfuerzo, no sólo de la inspiración. “Aplicación y Minerva”, que diría Gracián⁷². Y si la inspiración concurra, ésta se concibe como una “larga paciencia”, como una tenacidad infatigable⁷³. No todo puede ser inspiración; “el trabajo de todos los días”, llamaba Baudelaire a la inspiración –“l’inspiration c’est de travailler tous les jours”⁷⁴-, y Lorca lo expresó mejor que nadie al confesar en una “Poética”, dedicada a Gerardo Diego, que antecede a su *Libro de poemas* (1921), que “[...], si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios –o

aquellas que emplean “la narración hecha por el propio poeta” –dítirambo- y de una tercera especie que “reúne ambos sistemas y se encuentra en las epopeyas y otras poesías”. [PLATÓN, *La República*, ed. de J.M. Pabón y M. Fernández-Galiano, Madrid, Alianza Editorial, 1991, pág. 166]

⁷⁰ “La causa de la invención de las letras primera mente fue para nuestra memoria, et después, para que por ellas pudiésemos hablar con los absentes et los que están por venir.” [NEBRIJA, Antonio, *Gramática de la lengua castellana*, ed. de Antonio Quilis, Madrid, Editora Nacional, 1984, pág. 111, dentro del capítulo III, “De cómo las letras fueron halladas para representar los bozes”, del Libro Primero “En que trata de la orthographía”.]

⁷¹ MACHADO, Antonio, *Poesías completas*, prólogo de Manuel Alvar, Madrid, Espasa Calpe, 1987 (12º ed.), pág. 273, perteneciente a los “Proverbios y cantares” de *Nuevas Canciones (1917-1930)*.

⁷² “Requíerense, pues, naturaleza y arte, y sella la aplicación.” [GRACIÁN, Baltasar, *Oráculo manual y arte de prudencia*, *op. cit.*, pág. 111].

⁷³ Así lo definió Guillermo Díaz-Plaja durante su recepción del doctorado “honoris causa” concedido por la Universidad de Estrasburgo: “Pues no hay otra genialidad que la que proporciona el esfuerzo cotidiano, esa ‘larga paciencia’ que algunos denominan ‘inspiración’.” [DÍAZ-PLAJA, Guillermo, “Mi juramento de Estrasburgo”, en sus *Ensayos sobre comunicación cultural*, intr. de André Labertit, Madrid, Espasa-Calpe, 1984, pág. 21.]

⁷⁴ *Apud* BATTISTINI, Andrea y RAIMONDI, Ezio, *Le figure della retorica. Una storia letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1990, pág. 478.

del demonio-, también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema.”⁷⁵ Cuando preguntaron a Newton cómo había podido descubrir un sistema mecánico del universo, respondió: *Nocte dieque incubando* (“pensando en ello día y noche”). “Es una declaración de obseso”⁷⁶, decía Ortega y Gasset, pero indica que poco se puede alcanzar sin el esfuerzo.

*“El lenguaje existe, el arte existe,
porque existe ‘el otro’.”*

George Steiner

Pero ese conocimiento debe ser comunicado. Obviando ejercicios de solipsismo literario –o incluso en ellos⁷⁷- la alteridad como destino está presente en la codificación de todo mensaje. Sin embargo, la figura del autor no es sólo decisiva en la instancia enunciativa como redactor de un texto para unos lectores. El propio autor es el primer receptor de su propia obra, la primera instancia receptora de su propia creación. Todo autor es el primer lector de su propia obra⁷⁸. Ni siquiera el enjuiciamiento primero de una obra de arte se delega en un lector cualificado como el crítico; antes de alcanzar ese estadio, ha habido otro anterior localizado en el privado lugar de la escritura. Como afirmó Valéry “todo poeta verdadero es necesariamente un crítico de primer orden.”⁷⁹ Del mismo

⁷⁵ GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas, op. cit.*, pág. 167. Son las palabras finales de su “Poética (De viva voz a G[erardo] D[iego])”.

⁷⁶ ORTEGA Y GASSET, José, *Obras completas. Tomo V (1933-1941)*, Madrid, Revista de Occidente, 1951 (2º ed.), pág. 578, del ensayo “Amor en Stendhal”.

⁷⁷ “Las invenciones autistas y las construcciones solipsistas son concebibles [...], aunque lo hacen precisamente bajo la presión de la intrusión del otro. A causa de las exigencias de la presencia del otro, un creador puede, en circunstancias extremas, intentar conservar para sí mismo o para un olvido voluntario lo que son, de modo irremediable, actos de comunicación y tentativas de encuentro.” [STEINER, George, *Presencias reales, op. cit.*, págs. 169-170]

⁷⁸ En palabras de Emilio Lledó, “el posible autor es, a su vez, lector de sí mismo, en la tarea de ser receptor de su experiencia y constructor de su propia memoria.” [LLEDÓ, Emilio, *El silencio de la escritura, op. cit.*, pág. 153.]

⁷⁹ VALÉRY, Paul, “Poesía y pensamiento abstracto”, en su *Teoría poética y estética, op. cit.*, pág. 98.

modo pensó Baudelaire para quien “[i]l serait prodigieux qu’un critique devînt poète, et il est impossible qu’un poète ne contienne pas un critique.”⁸⁰ En consecuencia, el crítico literario juega en desventaja con respecto al autor, de ahí que la crítica sea, como sentenció Ortega, de todas las faenas literarias la que exige mayor denuedo y atrae más riesgos. Tanto es así, que en un brindis publicado en *El Sol* el 14 de junio de 1925 en honor del crítico Juan de la Encina calificó como “una fábrica de enemistades” el hecho de ejercer la crítica artística un día tras otro y confesó, por lo arriesgado del oficio, haber sentido “toda la noche como si asistiese al banquete dado a un aviador.”⁸¹

6

*“La tradizione si fonda sulla memoria.
Dalla solitudine nasce l’amicizia”*

Ezio Raimondi

La relación de una obra de arte con la tradición es uno de los aspectos que mayor complejidad reviste. La tradición es el punto de partida, por adhesión o por reacción, de todas las manifestaciones artísticas inteligentes, y no podemos calibrar la originalidad si no estamos apercibidos de este elemento de contraste. “Non si può leggere” -ha concluido Raimondi- “senza una tradizione, senza il pregiudizio attivo e necessario di un valore.”⁸² La literatura, el arte en general, se da en el presente, pero encuentra su causa en el pasado, y su finalidad, su objetivo fundamental en el futuro. El *porqué* es la

⁸⁰ *Apud* CURI, Fausto, *Il possibile verbale. Tecniche del mutamento e modernità letteraria*, Bologna, Edizioni Pendragon, 1995, pág. 192. Y Eliot llegó más allá al propugnar, en las últimas líneas de su ensayo “The perfect critic”, la fusión del escritor y el crítico: “The two directions of sensibility are complementary; and as sensibility is rare, unpopular, and desirable, it is to be expected that the critic and the creative artist should frequently be the same person.” [ELIOT, T.S., *The Sacred Wood, Essays on poetry and criticism*, London, Methuen & Coltd., 1960 (1ª ed. 1920), pág. 16.]

⁸¹ ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, prólogo de Valeriano Bozal, Madrid, Espasa Calpe, 1996 (4ª ed.), (Col. Austral, núm. 13), págs. 195 y 196.

⁸² RAIMONDI, Ezio, *Le poetiche della modernità in Italia*, Milano, Garzanti, 1990, pág. 105.

tradición; el *para qué*, la originalidad. La tradición es, antes que otra cosa, memoria, recuerdos; la originalidad, esperanzas. Como viene a decir Curtius en su monumental obra *Literatura europea y Edad Media latina*, la tradición es para la historia y para la literatura aquello que la memoria es para el hombre: fuente de identidad y conciencia de sí mismo⁸³. “Todo poeta –ha escrito Bernard Noël- 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, [...]”⁸⁴

“*Ser es, esencialmente, ser memoria.*”

Emilio Lledó

Pero esa memoria histórica que supone la tradición se particulariza desde los planteamientos concretos de cada individuo en memoria singular como constitución de la personalidad. “Somos en la medida que tenemos memoria”, afirma Guillermo Díaz-Plaja en su *Retrato de un escritor*⁸⁵. Y es cierto que la memoria nos condiciona para *ser*, para pensar⁸⁶, pero también para escribir, para *crear*. “El ser es, pues, memoria, o sea, construcción consciente de una realidad interior, que configura la sustancia histórica sobre la que alza su argumento cada vida humana.”⁸⁷ “La poesía nace sobre la memoria”, aseguró Guillén al hablar de Bécquer⁸⁸.

⁸³ Véase CURTIUS, Ernst R., *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1981 (3ª reimpr.), cap. XVIII, “Epílogo”, epígrafe “Espíritu y forma”.

⁸⁴ NOËL, Bernard, *La castración mental*, op. cit., pág. 78.

⁸⁵ *Apud* MANRIQUE DE LARA, José Gerardo, *Guillermo Díaz-Plaja*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, pág. 5.

⁸⁶ “La memoria es la sustancia de todo pensamiento.” [VALÉRY, Paul, “Poesía y pensamiento abstracto”, en su *Teoría poética y estética*, op. cit., pág. 94].

⁸⁷ LLEDÓ, Emilio, *El silencio de la escritura*, op. cit., pág. 152. Además, si *ληθη* significa *olvido*, la negación del mismo (*α-ληθη*) nos abre a la *verdad*, a la realidad, a la sinceridad. Como argumenta Lledó en páginas anteriores, “una de las características esenciales de la vida humana es la de desplegarse en medio de una tradición. [...] nuestra mente, [...] se constituye por las informaciones que, de distintas maneras, nos llegan en esa tradición. Las informaciones son, primordialmente lenguaje, y

* * *

Autor, presencia, canon, tradición, valor, significado, impureza, memoria, sentimiento, intención, alteridad, verdad y belleza. He aquí algunos pilares de la humanización del lenguaje, de la humanización del arte. Entiéndase así este texto. “Pues soy tu Autor, y tú mi hechura eres”⁸⁹.

lenguaje quiere decir intercomunicación, en la que se expresa la necesidad de un diálogo con lo *otro*, desde la estructura de la mismidad constituida, construida, desde un lenguaje y en una memoria.” [*ibidem*, pág. 110]. Y en el último epígrafe de la obra concluye: “No sería posible escritura alguna si no existiese esa memoria colectiva que se aglutina en cada lengua y que el autor origina y administra.” [*ibidem*, págs. 158-159].

⁸⁸ GUILLÉN, Jorge, *Lenguaje y poesía*, *op. cit.*, pág. 125.

⁸⁹ CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El gran teatro del mundo*, *op. cit.*, pág. 130.