

# LA INTERPRETACIÓN LITERARIA ANTE EL NUEVO MILENIO

JOSÉ MANUEL MARRERO HENRÍQUEZ  
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

## RESUMEN

En la Teoría de la Literatura y en la Crítica Literaria modernas ha dominado la idea de que la verdadera naturaleza del arte es intransitiva y no instrumental. Sin embargo, la percepción de la Belleza en la Literatura depende en gran medida de los aspectos emotivos, referenciales, y utilitarios del lenguaje cotidiano. No es ninguna frivolidad que Platón vinculara la idea de Belleza a la idea de Bien, y también a la de Voluntad. Tampoco lo es mi deseo de abrir un espacio digno a la transitividad como categoría estética. Ante el nuevo milenio que se avecina, pleno de realidades virtuales, los profundos valores de la retórica clásica y de la idea humanista del lenguaje que derivó de ella merecen el esfuerzo.

## ABSTRACT

The idea that the true nature of Art is intransitive and non instrumental has dominated in modern Criticism and Theory. However, perception of Beauty in Literature depends to a great extent on the emotive, referential and utilitarian aspects of everyday language. It is no frivolity that Plato linked the idea of Beauty to the idea of Good, and also to the idea of Will. There is also no frivolity in my will to open a worthy space to transitivity as an aesthetic category. On the verge of a new millenium, full of virtual realities, the deep values shaping both Classical rhetoric and the Humanist idea that grew from it deserve the intent.

Zola anunció la muerte del mundo metafísico y el advenimiento del mundo fisiológico, y no dudó que el método experimental aplicado en la investigación científica sería el modelo a seguir por la novela naturalista y su descendencia. Un similar impulso científico podría haber inspirado a Saussure a anunciar el advenimiento del mundo lingüístico cuando atisbó la posibilidad de una teoría general de los signos.

De los beneficios del rigor y de la sistematización científica en la creación y en los estudios literarios y lingüísticos no cabe duda alguna. Sin embargo, no debe caer en el olvido que Zola elude la preocupación por asuntos de retórica y de estilística, como si tales aspectos del lenguaje no tuviesen nada que ver con el hombre cuyo desarrollo social pretende estudiar. Tampoco conviene obviar que para concebir un objeto de estudio científico el estructuralismo tiende a deshumanizarse y a considerar irrelevante todo contexto, sea físico-biológico, cultural, o histórico, como si el lenguaje fuese eminentemente una dimensión gramatical. Saussure se fija en el lenguaje como sistema más que en la historia de los fenómenos lingüísticos, y describe la organización de ese sistema mediante la definición negativa de sus elementos y las relaciones de oposición que entre ellos se establece.

En el binarismo estructuralista el lenguaje poético resulta desviado, figurado, connotativo, polivalente. En el método experimental de la investigación médica que Zola aplica a la novela las cuestiones de estilo y retórica quedan al margen del interés sociológico del naturalismo. Como afirma Jonathan Culler, “la poesía se encuentra en el centro de la experiencia literaria porque es la forma que afirma con mayor claridad el carácter específico de la literatura, su diferencia con respecto al discurso ordinario de un individuo empírico sobre el mundo” (231). La novela, por el contrario, se fundamenta en el “contrato mimético y garantiza al lector que puede interpretar el texto como relativo a un mundo real” (275). Por este prurito de realismo la novela necesita de una interpretación simbólica que le dé unidad y que consiga que los diversos elementos puestos en juego “se junten y tengan coherencia” (316).

La convención de lectura de la poesía a priori concede al poema lo que concede a posteriori a la novela, “esa presencia intransitiva y existencia

absoluta [con que...] el lenguaje poético parece revelar su auténtica ‘estructura’, que no es la de una forma particular definida por sus atributos específicos sino la de un estado, un grado de presencia e intensidad a la que [...] se puede llevar cualquier secuencia [si se crea] a su alrededor ese margen del silencio que la aísla en medio del habla ordinaria” (233). Quedan así establecidas unas condiciones de posibilidad de interpretación que actúan ya antes de la lectura misma y que determinan la razón de ser del prestigio estético de los temas y estilos de las formas genéricas poéticas frente al prestigio de segundo orden de los temas y estilos de las formas genéricas prosaicas.

Si esta oposición entre lo poético y lo prosaico se relaciona con un asunto tan importante para el Arte en general y para la Literatura en particular como es el de la naturaleza y la percepción de la Belleza, todo el sistema de oposiciones se ve amenazado. Incluso se ve amenazada la interpretación simbólica a que todo texto recurre como garante de sus cualidades estéticas y trascendentes. La percepción de la Belleza en el Arte y en la Literatura está mediatizada por tal multitud de factores, y de tan variada y difícil filiación, que una crítica literaria científica no tiene más remedio que ignorarla y arrinconarla en un desván oscuro junto a todo aquello que se resiste a ser medido. La Belleza es un estorbo para la inquisición científica sobre la Literatura.

Un escollo similar representa en psicología el concepto de “Voluntad”, un estorbo para la inquisición científica sobre la conducta humana. José Antonio Marina entiende que en el ámbito de la psicología el concepto de “Voluntad” ha tenido que ser descartado porque no es suficientemente estable y, en consecuencia, no puede tener cabida en los trabajos que pretenden estudiar científicamente el comportamiento:

La voluntad como paradigma explicativo dejó su lugar a la motivación, un sistema determinista que puede ser científicamente estudiado [y que representó...] un gran progreso [...] para explicar la conducta, “cosa que antes se atribuía a factores tales como el alma o el libre albedrío”. [Las...] palabras trascendentes —voluntad, libre albedrío, responsabilidad— son términos reputados como acientíficos y moralizantes [y] pertenecen, según Skinner, a ese centón de palabras vacías que los ideólogos han inventado para aderezar el funesto mito del hombre autónomo. (16-17)

Para bien y para mal, la Literatura está vinculada a la Belleza, y en la interpretación de textos literarios se implican factores éticos, morales, psicológicos, ideológicos, históricos, políticos, sentimentales, factores difícilmente mensurables y predecibles capaces de dar significación estética a determinadas formas literarias por razones de todo punto subjetivas y, en consecuencia, en absoluto científicas. Tal es la confluencia de agentes que intervienen en la percepción de la Belleza que el mismísimo Sócrates fracasó al intentar definirla.

El diálogo *Hippias Mayor* encarna la búsqueda platónica de la Idea de Belleza que está presente en todas las cosas que son percibidas como bellas. Pero tras una prolongada y sutil conversación no se alcanza ninguna conclusión, simplemente se trae a colación el proverbio “todo lo bello es difícil”. Ése es el resultado de la inquisición sobre la Belleza.

Situado al final del *Hippias Mayor*, tal proverbio no es un simple consuelo, ni tampoco una manera frívola de ocultar un palpable fracaso, sino una alabanza de la voluntad que debe tener cualquier persona que desee alcanzar cierto grado de excelencia.

De hecho, la Voluntad es el asunto del que trata *El banquete*, donde aparece bajo el nombre de Amor. El Amor es el impulso hacia “la perpetua posesión del bien”, un impulso diferente de su finalidad pero, al mismo tiempo, y a la luz del *Hippias Mayor*, partícipe de ella. Pues en el Amor hay involucradas motivaciones intelectuales y espirituales que están muy lejos de la mera belleza física de las cosas, y muy cerca de la belleza que existe en actividades, instituciones, y sentimientos e ideas sublimes.

Siendo diferentes, la Voluntad (o el Amor) el impulso, y la Belleza su objetivo último, la Voluntad (o el Amor) es el reflejo de la Belleza que hay en todo ser humano que esté seriamente comprometido con la aprehensión de la Idea. Aprehender, investigar, es, en consecuencia, una acción bella de consecuencias estéticas y éticas, pues contribuye al desarrollo y bienestar de la República.

En el diálogo de 1865 que, escrito al modo platónico, G. M. Hopkins dedica a la idea de Belleza, no es un proverbio la resignada solución final al enigma. Al contrario que Sócrates, el maestro del diálogo de Hop-

kins sí que tiene éxito a la hora de describir las características de los objetos bellos de la Naturaleza y del Arte, y ello le permite concluir que rasgos como la simetría numérica de los elementos, o la gradación de los colores, definen la Belleza. De la simetría a la regularidad, de la regularidad a la irregularidad y a su combinación, la Belleza resulta ser una relación, y su aprehensión implica el apercibirse de una comparación. En resumen, la Belleza siempre involucra la idea de armonía en el marco de una composición.

Sin embargo, ninguno de los personajes que intervienen en el diálogo está satisfecho con las abstracciones con que el maestro expone cuál es la naturaleza de la Belleza y cuáles las condiciones de su percepción. La crítica, en especial la de la poesía, no puede ser judicial —*de gustibus non est disputandum*— ni puede estar determinada por la lógica o por el sentido común. Hay un plus, un plus místico que se sitúa más allá de la poesía considerada como “una cosa matemática, medida por compases”, y que espera ser aprehendido.

Interrogado por ese plus, el maestro desvía la atención de sus interlocutores hacia el té, y todos se entran a tomar una taza. Así termina el diálogo.

En el lector este plus queda reverberando como una interrogación. Hopkins lo llamó “místico”, pero también habría podido ser denominado “lírico”, “trascendente”, “simbólico”; incluso podría haber sido designado como “comprometido”, o “social”...

En silencio, podría yo también retirarme a tomar una taza de té.

Pero no lo voy a hacer. Una vez puestos en tela de juicio los apriorismos sobre los rasgos indispensables para la producción de contenidos ya poéticos, universales y abstractos, ya prosaicos, comprometidos y documentales, estas consideraciones duales pueden ser el punto de partida para escudriñar y subsacar de ellas condiciones de posibilidad de interpretación latentes, pues siempre en el pasado yacen innumerables potencialidades semánticas que han permanecido irreconocidas, inutilizadas, o inescrutadas.

Es precisamente en la exploración de otras condiciones de posibilidad para la interpretación de textos literarios donde mis palabras inciden

en cuestiones vinculadas con las dos disciplinas originalmente dedicadas al estudio de la Biblia: la Hermenéutica, es decir, la teoría de la interpretación de los textos bíblicos, y la Exégesis, su puesta en práctica; en especial en todo aquello que concierne al mecanismo que confiere más y más prestigio estético a un texto en la medida en que se pasa de su lectura literal a su interpretación anagógica.

Para realizar tal exploración la palabra “lirismo” ha resultado ser extremadamente operativa, pues refiere el nivel más elevado de la experiencia poética. En primer lugar, la palabra “lirismo” me ha impulsado a escudriñar en otras aledañas, bien por semejanza: “trascendencia”, “musicalidad”, “intransitividad”; bien por diferencia: “compromiso”, “objetivismo”, “transitividad”. En segundo lugar, la palabra “lirismo” también me ha impulsado a reflexionar sobre la jerarquía que afecta a distintos aspectos de la Literatura, a sus géneros, a sus rasgos pertinentes de literariedad, a sus temas; y, finalmente, me ha conducido hacia una teoría de la interpretación en la que los procedimientos e intereses prosaicos reclaman para sí la dimensión estética de los procedimientos e intereses poéticos.

En definitiva, atiendo a la palabra “lirismo”, muy cerca ya de una nueva centuria y de un nuevo milenio, con la esperanza de contribuir a su actualidad y a su pervivencia orientando su significación hacia territorios que le han sido hostiles. La literatura es un camino hacia la inmortalidad; ahí tenemos a Cervantes el eterno, más vivo que nunca, dispuesto incluso a prestarme amablemente las palabras con las que se dirige al lector del *Quijote*, palabras que hago mías para pedir a los lectores presentes que, “poniendo los ojos en mi buen deseo, [...su prudencia] no [desdeñe] la cordedad de mi humilde servicio” (I 49).

El origen de mi interés por hacer de la transitividad una categoría estética se encuentra en el impulso que me llevó a vincular el término “lirismo” con algunos textos adscritos a la narrativa social de la España de posguerra sin que ello restara importancia al hecho de que tal narrativa está planteada sobre la sencilla temática de los oficios. La vida cotidiana de pescadores, mineros, jornaleros, ocupa gran parte del interés literario de la posguerra, y la palabra “lirismo”, titubeante, aparecía y desaparecía sobre la

pantalla cuando quería calificar alguno de los efectos que esta narrativa social producía en mí, efectos siempre caracterizados por la intensidad, pero de naturaleza muy diversa: intensidad emotiva al conmoverme el humilde padre de familia que, agotado de buscar trabajo, se duerme sobre el banco de un parque y por ello pasa la noche en comisaría para regresar al alba a su chabola y encontrarse con la tristeza de un hijo muerto por falta de medicinas; intensidad intelectual al leer la descripción que Ignacio Aldecoa hace de la guardia el mediodía en que se inicia el *Fulgor y la sangre* y solazarme en su diseño, un logro técnico unificado como el ya clásico de la descripción de Vetusta a través del catalejo del Magistral; intensidad lúdica al relacionar, en fin, el deambular en busca de trabajo y sin rumbo fijo en la vida del jornalero con el leit motiv de la abubilla que, según la voz popular, borra sus huellas cada vez que inicia el vuelo.

Al adentrarme en la crítica sobre la narrativa social, descubrí que mi titubeo frente a la palabra “lirismo” se escondía bajo formas diversas por doquier. En muchos comentarios críticos la presencia de la cualidad lírica inmediatamente anulaba la presencia de la cualidad documental, allí donde se resaltaba lo universal, lo trascendente, o lo esencial, mermaba lo local, lo cotidiano o lo contingente, donde una obra era existencialista, idealista, o evasiva, desaparecían sus aspectos testimonial, realista o comprometido. En pocas palabras, cuando se destacaba lo lírico desaparecía lo social.

Calificar de lírica alguna narración “comprometida” conducía automáticamente a ocultar la importancia de su inspiración social. Calificarla de social conducía automáticamente a ocultar su elaboración estilística y su coherencia estructural ¿Podría usar el membrete “lirismo documental”, o el de “sociolirismo”?

En ese emparejamiento incómodo estaba situado un problema. Sentía que había una incompatibilidad absoluta de términos, que el uno excluía al otro. Pero al mismo tiempo pensaba que en el comentario de algunas obras del periodo no podía olvidar ninguno de aquellos términos; e incluso más, que así, emparejados, podrían establecer un diálogo provechoso con las razones con que medio siglo de crítica había justificado su

separación. Era posible detectar textos que cayeran en medio de ambos términos y, en consecuencia, los enunciados con que habría de describirlos deberían ser, literalmente, verdades a medias y compatibles.

Pesaba sobre mí la lógica binaria de Aristóteles, que se reduce a una sola ley:  $\text{o } A \text{ o no } A$ , que impone sobre las apreciaciones grises de la razón las blanquinegras de la ciencia, y que, en palabras de Bart Kosko, “se esconde bajo nuestros instintos bivalentes”:

Esperamos de todo enunciado “bien formado” que sea verdadero o falso, no más o menos verdadero o en cierta forma falso.  $A$  o no  $A$ . Esta “ley del pensamiento” recorre nuestro lenguaje, nuestra educación, nuestros pensamientos. El filósofo existencialista Sören Kierkegaard tituló en 1843 su libro sobre la decisión y el libre albedrío *O esto, o aquello*, y consideró que el hombre era un esclavo cósmico de sus elecciones binarias de hacer o no hacer, de ser o no ser. (36)

Los adjetivos lírico y documental describían con parecida corrección y en un grado similar textos adscritos a la narrativa social de la posguerra española, lo cual era un estado de cosas nada aristotélico. Pero no sólo la lógica científica es blanquinegra, también la pasión de los hombres lo es, y en consecuencia, sus análisis, comentarios, valoraciones. Y, de hecho, en la crítica sobre la época encontré mucha pasión, una pasión blanquinegra que también hacía incompatibles lo lírico y lo social.

Como ejemplo valga traer a colación las declaraciones que hacían hincapié en la necesidad de que la novela del medio siglo volviese su atención sobre la realidad socioeconómica del país, no sólo para reflejarla sino también para afectarla promoviendo el desarrollo del modelo de una civilización socialista. El título del artículo que Jesús López Pacheco publicó en 1958, “Realismo sin realidad”, es de por sí tan significativo del rechazo a la literatura “pura” que se concentra tanto en sí misma y en el desarrollo de un estilo que deja de lado toda conexión con la sociedad, como los textos *La novela española de posguerra* de Juan Curutchet o *Problemas de la novela* de Juan Goytisolo. Estas diferencias también se podían encontrar en las posiciones de Zavattini, López Pacheco, Alfonso Sastre, Alfonso Grosso o López Salinas, frente a las de García Viñó o Sáinz de Robles, e incluso, ras-



treando en el pasado, en los principios revolucionarios de *El nuevo romanticismo* de José Díaz Fernández frente a los estetizantes de *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset, en la polémica entre Ricardo Baeza y Pío Baroja sobre la novela, e incluso antes, en la secular pugna entre tradición y progreso que José Manuel González Herrán encuentra a lo largo de todo el siglo XIX (Pardo Bazán 21), y que James Valender remonta a los tiempos de la Contrarreforma (15).

Algo más que la lógica y la pasión me impedía aplicar el concepto de lirismo a toda narrativa marcada por la temática social, algo que daba a mi pretensión visos de profanación. Ese algo era la tradición.

Todas las cualidades aparejadas al lirismo resultaban incompatibles con las tendencias sociales de la literatura, y en consecuencia, resultaba contradictorio leer la narrativa social, tan enraizada en la realidad del medio siglo, en relación con conceptos tales como el de intransitividad, el de musicalidad, el de autosuficiencia, el del significado expansivo y, por supuesto, el de antirrealismo.

En la moderna Teoría de la Literatura ha dominado la tradición kantiana que hace gravitar lo propiamente artístico de la literatura fuera del espacio y del tiempo porque se aprecia que la verdadera naturaleza del arte es intransitiva y no instrumental y, en consecuencia, en la medida en que la literatura —y la novela en especial, dada la continuada relación de este género con la realidad— da cabida a la referencialidad, al utilitarismo o a la representatividad del lenguaje cotidiano, su arte se desvanece.

En su sentido extremo esta perspectiva termina identificando las cualidades propias de la literatura con las artes no verbales, y en especial con la música, muy en la línea de la tradición de la poesía pura. Para Paul Valéry el “poeta está privado de las inmensas ventajas del músico [porque no] tiene ante sí, lista para los usos de la belleza, un conjunto de recursos expresamente hechos para su arte [y, en consecuencia], tiene que tomar prestado el lenguaje —la voz del público, esa colección de términos y reglas tradicionales e irracionales” (67). La poesía sólo puede realizarse con un lenguaje sin finalidad fuera de sí, un lenguaje comparable al de la danza, un lenguaje secundario que, partiendo de la capacidad de movi-

miento de un cuerpo “admite un número infinito de variaciones y creaciones de figuras” (69).

Consideraciones similares determinan los procedimientos analíticos del Formalismo Ruso y de la Nueva Crítica estadounidense y son las que, como señala Todorov, se han constituido en “la base de los primeros intentos modernos de crear una ciencia de la literatura [en la que...] el postulado inicial es siempre el mismo. La función poética es aquélla que llama la atención sobre el ‘mensaje’” (5). La literatura es autorreferencial, y la poesía, sobre todo aquélla en que la forma viene absolutamente determinada por un contenido profundamente subjetivo para el que no hay sino una expresión adecuada, es su máximo exponente. Por ello en la medida en que la novela, un género tan vinculado al carácter discursivo de la vida y a su discurrir espacio temporal, no incorpora los procedimientos de la poesía, queda relegada a lo no artístico y a lo no literario, al utilitarismo de la prosa que Paul Valéry compara con el mero caminar porque al caminar se “tiene una finalidad definida” que hace que la variedad de los movimientos sea absorbida “por la consecución del acto, por el logro del objetivo” (70).

Valorada según la naturaleza y los objetivos de la poesía, la novela sólo puede ser arte literario en la medida en que no es prosa, en que se fragmenta y abandona el discurso de la vida. De ahí que, como afirma J. J. Macklin, la novela modernista tienda “hacia un juego de sofisticación e introversión [en el que las] formas del mundo visible son tratadas como objetos estéticos distorsionados para satisfacer las necesidades de la visión del autor” (Rico ed. 196).

La adjetivación de “lírica” aporta a la novela todos los rasgos que en esta tradición teórica y crítica se reservan para la poesía, y que son imprescindibles para entrar en el ámbito de lo específico literario. En el lirismo se encierran, en definitiva, las cualidades imprescindibles de lo verdaderamente literario. Como ejemplo de la aplicación crítica de estas apreciaciones valga citar el estudio “La prosa pura de Gabriel Miró” que Ricardo Baeza publica el 14 y el 16 de abril de 1927 en *El Sol*. Ricardo Baeza localiza las cualidades literarias de la prosa de Miró en aquellos elementos en los que no difiere esencialmente de la poesía, es decir, donde se trata “de

una prosa cuya virtualidad estriba en su propia sustancia, en su propia belleza sustantiva, independiente de todo significado, de todo contenido dramático o intelectual. Prosa, en suma, paralela y correspondiente a la que entendemos (los que entendemos) por ‘poesía pura’” (Pardo Bazán 44).

Por las mismas fechas, y frente a los rasgos poéticos de la prosa modernista delineados por Ricardo Baeza, Pío Baroja sugiere que es inadecuado buscar en la novela los ideales de la poesía cuando en “La nave de los locos. Prólogo casi doctrinal sobre la novela” duda que exista “la posibilidad de hacer una novela clara, limpia, serena, de arte puro, sin disquisiciones filosóficas, sin disertaciones ni análisis psicológicos, como una sonata de Mozart; [...] porque no sabemos de ninguna novela que se acerque a ese ideal” (Blanch 262).

En fechas muy próximas, en 1925, había aparecido la manifestación ejemplar de esta disputa, entre estética y política, de dimensión internacional. Recuérdese que el ensayo de Boris Eichenbaum “Sobre el estudio de la poesía y el ‘método formal’” y que se considera paradigmático de la ciencia literaria moderna, no sólo es un compendio de los logros del Formalismo Ruso, sino también una defensa frente a los ataques desarrollados por Leon Trotsky en el capítulo “La escuela formalista de poesía y el marxismo” de su libro *Literatura y Revolución*, en el que acusa a los formalistas, con Victor Shklovsky a la cabeza, de ser víctimas de la “superstición de la palabra” (172).

Para Trotsky cada forma artística nace como respuesta a una coyuntura socio-histórica que los formalistas ignoran. Trotsky insiste en que el arte debe ser juzgado según sus propias leyes, es decir, según las razones históricas que suscitaron su creación o, “en otras palabras, [atendiendo a] qué es lo que demandó tal forma artística y no otra, y por qué” (178).

Ante la persistencia de estas diferencias, y ya al filo del tercer milenio, conviene sopesar cuidadosamente estas ideas de la Teoría de la Literatura que, dada su longevidad, pesan tanto en los juicios críticos como en *La Regenta* pesan sobre los hábitos del Magistral “cientos de papas, docenas de concilios, miles de pueblos, millones de piedras de catedrales y cruces y

conventos [...] toda la historia, toda la civilización, un mundo de plomo (Clarín II,507).

He señalado cómo la palabra “lirismo” aparecía y desaparecía de mi pantalla cuando tenía una experiencia intensa en la lectura de algunos textos adscritos a la narrativa social, no sólo cuando percibía con intensidad un llamativo aspecto de su diseño, sino también cuando éste me hacía reflexionar sobre la estructuración de la narración, sobre la desgracia del personaje que me emocionaba, o sobre las relaciones sugeridas por un leit motiv. Sin embargo, me resistía a utilizarla; la lógica, la pasión, la tradición, me lo impedían.

La palabra lirismo campa en un prado bien acotado, muy alejado del mundanal ruido y de los problemas de la vida cotidiana, el prado de la perspectiva crítica intrínseca, la que se vincula con la musicalidad y con la naturaleza intransitiva y no instrumental del arte, o, con otras palabras, el de la crítica que se practica sobre la idea ancilar de la Teoría de la Literatura moderna, aquélla que considera que el primordial asunto estético de estudio radica en el hecho de que la poesía llama la atención sobre su lenguaje.

Pero como experiencia de lo bello, la experiencia del lirismo es más compleja que su mera descripción estilística o estructural. Y como la experiencia de lo bello en las formas sensibles, la experiencia del lirismo se da por razones formales, éticas e intelectuales, y desborda los géneros denominados líricos y los caracteres estilísticos y estructurales de lo lírico. No es ninguna frivolidad que Platón vinculara la idea de Belleza a la idea de Bien, y también a la de Voluntad.

Sin embargo, la experiencia lírica es considerada el producto de una serie de condiciones formales específicamente relacionadas con la función poética del lenguaje literario. Valga aquí citar el libro *El poema en prosa en España*, que su autor, Guillermo Díaz-Plaja, considera el primer intento por generar en la tradición literaria hispánica “una nueva fórmula preceptiva que acabamos denominando poema en prosa” (41), y en el que sólo

los recursos y técnicas de la poesía constatan las cualidades verdaderamente literarias de la prosa. Díaz-Plaja describe la literariedad del poema en prosa recurriendo a la integridad textual, a la extensión breve, y a la armonía fonética. Aunque Díaz-Plaja cita las palabras con que Amado Alonso distingue “el ritmo del verso [...], que] consiste en la organización de acentos dentro de un cómputo de sílabas, [del] ritmo de la prosa, [que consiste] en la organización de los miembros del periodo, dentro del periodo” (332-33), llega al extremo de utilizar el pentagrama y las notas musicales e incluso de transponer tiradas narrativas en formas métricas y versos reconocibles para mostrar las cualidades poéticas de la prosa de alguno de los autores que antologiza. Por ejemplo, considera que la prosa cervantina “se guía por una pauta musical, como en casi todos los escritores esencialmente emotivos, en quienes el verso es una función natural”, y que en ella es fácil hallar numerosos versos, sobre todo el octosílabo, metro tan natural al decir castellano.

Valga también citar la muy minuciosa monografía de Francisco Martínez García, *Sobre el lirismo*, en la que el lirismo aparece descrito “no [...] propiamente [como] un género sino [como] una atmósfera [...] propiciada y lograda por medios lingüísticos [que] subrayan [...] la inquietud agudizada del paso del tiempo y la espera, desazonada al par que resignada, de la muerte” (44). Francisco Martínez García afirma que el lirismo surge allí donde hay una textualidad bien motivada (104), y que “ni la prosa ni el verso son signos diacríticos de poesía, ni, menos, del lirismo” (31), pero no lleva a sus últimas consecuencias su afirmación pues considera que el lirismo “se acomoda mejor al verso” (29), porque el verso, “con fragmentación sistemática del discurso, ofrece efectos más llamativos y sorprendentes” (31). La prosa, una vez más, debe encontrar su valor estético en los procedimientos de la poesía, pues la prosa, cuando se acomoda al lirismo “se somete a determinados ‘juegos’ lingüísticos para que no sea confundida con la prosa expositiva, narrativa, dramática, ni, por supuesto, con la prosa estándar” (29).

Valga, por último, también citar el mapa de la novela lírica que dibuja Ricardo Gullón: “la cordillera central del sistema, la determinante

del peculiar modo de percepción que nos importa, pues va ligada al predominio de la sensación, la constituyen los momentos de visión, momentos de intensificación del ser en que éste trasciende sus fronteras, sus habituales limitaciones, y es capaz de sentir más y sentir de otra manera. Momentos, visión, percepción y sensación, son los puntos elevados de la cordillera y traspuestos a la palabra, declaran su complementariedad” (44). Conceptos cercanos a estos son la eternización de lo momentáneo, la asociación libre de las sensaciones, la interiorización, la confidencialidad que se refiere más a lo indecible que a lo decible y que sólo se puede sugerir mediante símbolos, emblemas e imágenes que tienden a hacer comprensibles fenómenos de captación oscura (44-45). Y accidentes de esa geografía que Ricardo Gullón considera que no deben ser pasados por alto son la consistencia de las figuras, la discontinuidad perceptible en los cambios de perspectiva, y el predominio de la armonía sobre la melodía, razón por la cual en el mapa de Ricardo Gullón se ven poco la acción y la trama, subordinadas a la corriente subterránea procedente de manantial hondo, el manantial del subconsciente (45).

La brevedad, la fragmentación, la síntesis, la selección léxica, la concentración, la condensación semántica, la contención sentenciosa, la interiorización de la realidad, la infabilidad, la abstracción universalizada, la fragmentación, la musicalidad permiten reconocer el poema lírico, y también lo lírico del poema en prosa o lo lírico de la novela lírica, pero no permiten reconocer todo lo que en Literatura es capaz de suscitar la experiencia del lirismo, ni formal ni temáticamente.

Aspectos muy diferentes a los señalados, y que también inciden en el lirismo entendido como experiencia que surge de una textualidad literariamente motivada, son aquéllos que señala Bakhtin al reflexionar sobre la misma razón de ser de la novela. Bakhtin tiene mucho cuidado de no aplicar las técnicas analíticas poéticas al estudio de la novela porque al buscar su dicción particular, el poeta procura purificar el lenguaje de toda mancha de lo cotidiano, y por ello “tras las palabras de una obra poética no se debería sentir [...] las profesiones, tendencias, [...] ni imágenes típicas e individuales de personas hablantes, [ni] sus manierismos de habla o entonacio-

nes típicas” (297). Por el contrario, el impulso del novelista es medir “su propio mundo por [agentes] lingüísticos extraños” (287).

Bakhtin insiste en que las diferencias entre la novela —y ciertas formas cercanas a ella— y los demás géneros —géneros poéticos en sentido estricto— son tan fundamentales, tan categóricas, que todos los intentos por imponer sobre la novela los conceptos y las normas de la imaginaria poética están condenados al fracaso:

El poeta es un poeta en la medida en que acepta la idea de un lenguaje unitario y singular, y de una enunciación monológicamente encerrada en sí misma [...Cuando] la poética y los tradicionales análisis estilísticos se aplican al lenguaje novelesco, se obtienen resultados erráticos [...puesto que], estrictamente hablando, las novelas no tienen un estilo en el sentido en que la estilística entiende el término; su estilo de estilos constituye un estilo “de otro orden”. (296)

Remiso a la seducción de la lógica, de la pasión, y de la tradición, y animado por esta muy diferente reflexión prosaica sobre las condiciones de literariedad de la novela, es mi deseo ampliar el ámbito de influencia de la palabra “lirismo” a la textualidad bien motivada por estilos y estructuras prosaicas. No es, además, mal momento. Al borde del siglo XXI, en un mundo en el que la autorreferencia del lenguaje, la intransitividad de la palabra, la llamada de atención sobre sí, la función poética de Jakobson, todo lo que era dominio de lo verdaderamente literario, ha pasado a ser la moneda común de nuestra cultura informatizada.

Hoy como nunca antes se suceden vertiginosamente imágenes que han perdido su vínculo con el eje imprescindible para discernir su referente (sea éste trascendental o empírico) y que tienden a no representar nada y a encontrar su razón de ser en sí mismas. “Cultura del simulacro” denomina Jean Baudrillard a este vaciamiento de los contenidos referenciales de las imágenes. Baudrillard observa que se está completando el círculo del relato de Borges en que los cartógrafos del Imperio dibujaron un mapa tan detallado que terminó por cubrir con absoluta exactitud el territorio, y que después se pudrió sobre él y se confundió con él en su decadencia final:

La abstracción hoy ya no es aquella del mapa, del doble, del espejo o del concepto. La simulación ya no es más aquella de un territorio, de un ser referencial o de una sustancia. [La simulación] es la generación mediante modelos de algo real sin origen ni realidad: de un hiperreal. El territorio [hoy] ni precede al mapa ni sobrevive a él. En consecuencia, es el mapa el que precede al territorio —anterioridad del simulacro— es el mapa el que engendra el territorio y si fuésemos a revivir la fábula [borgiana] hoy, serían las hebras del territorio las que lentamente se pudren sobre el mapa. Son los vestigios del territorio, y no los del mapa, los que subsisten aquí y allí, en un desierto que ya no es el del Imperio sino el nuestro. (166)

Ha desaparecido la diferencia entre el territorio y el mapa, la diferencia de la que nace la poesía del mapa y el encanto del territorio, la magia del concepto y el encanto de lo real. Esta imaginería representativa, que culmina en el disparatado proyecto del cartógrafo de lograr una coextensión ideal entre el mapa y el territorio, desaparece con la simulación, cuya operación es nuclear y genética, y no especular y discursiva. Con la simulación desaparece la metafísica. Y en efecto, aunque especialmente perceptible en los medios más espectaculares de la comunicación audiovisual, la cultura del simulacro oculta el fenómeno menos llamativo pero de mayor cobertura que la enmarca y que, en términos derridianos, se identifica con el descalabro de la “metafísica de la presencia”.

Es precisamente la idea de Saussure del valor lingüístico como una función de diferencia, el fundamento sobre el que Derrida cuestiona la capacidad del signo para encarnar significado o para referir simple y llanamente un objeto existente en el mundo exterior; Derrida afirma que nada hay “fuera” del texto, y que el significado y la referencia deben constituirse desde dentro del sistema como funciones de la diferencia (158). La referencialidad no es negada sino problematizada: si los signos adquieren valor lingüístico sólo en la medida en que se oponen y se diferencian de otros signos, entonces la “referencia” de una palabra debe tener en cuenta su propia diferencia. Así una palabra “trata” en parte de sí misma, y por ello la deconstrucción transforma la referencia en autorreferencia y evita el entendimiento erróneo de que el significado se crea a partir de la relación directa entre las palabras y las cosas más que entre las palabras y las palabras en juego o semiosis “intertextual”.



Si el lenguaje, la metafísica, y la conciencia están realmente estructurados por la diferencia, entonces no puede haber un fundamento sólido, un punto de referencia fijo, ninguna autoridad o certeza ontológica o interpretativa. Todo puede “cuestionarse”, es decir, considerarse arbitrario, en un sistema cerrado de *écriture* en el que los elementos flotan libremente.

Algunos críticos han señalado que estas apreciaciones pueden conducir al límite del nihilismo. Sin embargo, el discurso derridiano sobre el descalabro de la “metafísica de la presencia” también alerta de cuánto se vive en una era lingüística dominada por el juego de la diferencia; y el ensayo de Baudrillard sobre la Cultura del Simulacro también advierte que tras la imagen hay un territorio en peligro de extinción, un territorio sometido a un mapa que lo sustituye y que lo hace desaparecer al forzarlo a coincidir con sus formas.

Nada hay que prohíba orientar el pensamiento hacia la posibilidad de abrir un espacio digno a la transitividad como categoría estética. Para ello habrá que considerar que en toda escritura hay una motivación estética que puede ser entendida como la insoslayable transitividad con que la escritura dice de sí al decir de otra cosa. Podría incluso afirmarse que en literatura sólo hay transitividad, una directa, la que dice del mundo, y otra indirecta, la que dice de sí al decir de otra cosa. O si se prefiere, una transitividad directa que dice de sí, y otra indirecta, la que dice del mundo al decir de sí. Se podría incluso afirmar, extremando más aún la contradicción, que cuánto más dice de sí, más dice del mundo, y cuánto más del mundo, más de sí.

Al orientar el mensaje sobre el emisor y hacer saber de él, la función poética no puede dejar de ser emotiva, ni conativa al orientar el mensaje sobre el receptor e implicarlo en el mensaje, ni referencial, al orientar el mensaje sobre la realidad, ni fática, al orientar el mensaje sobre el canal de la transmisión (purificándolo de todo ruido), ni metalingüística, al orientar el mensaje sobre el código e instruirnos sobre las reglas de su peculiar ligazón. Entendida la función poética así, la crítica, que no puede hacer otra cosa que concentrar toda la atención en el texto, no tiene por qué des-

vincular el lenguaje de su condición humana para satisfacer la necesidad de tener ante sí un objeto de estudio lingüístico, ni tiene por qué conducir necesariamente a una consideración tan descarnada que haga del texto más que un objeto de belleza, de consuelo, de placer, de expansiva evasión o de concentrada meditación, un objeto de laboratorio o un hueso al que aplicar la prueba del Carbono 14.

La posibilidad de una estética de la transitividad plantea la necesidad de vincular críticamente el lenguaje con la condición humana para destacar así que el lenguaje, si se lo separa de su contenido humano, moral y ético, es sólo jerga sin sentido en el vacío. No en vano, Lloyd-Jones, comentando sobre el *rigor mortis* de quienes sucumbieron estilísticamente al ciceronismo renacentista, hace hincapié en la capacidad de crecimiento de cualquier lengua viva, y para ello enfatiza el crucial sentido humanista de la palabra “humano”, que no debe ser entendida como una condición zoológica o biológica, sino como una condición moral o ética. Aunque el infante preverbal es sin lugar a duda un ser humano, no se puede esperar de él que sea racional o ético, ya que el sentido de estos valores se adquiere en la medida en que el infante aprende una lengua. Los humanistas eran totalmente sensibles a todo lo que de implícito hay en la voz “infante”: el latín *infans* significa literalmente “el que no habla”. Nuestra capacidad para ser sabios y buenos es en sí una función de nuestra naturaleza como seres verbales (208-09).

Nada hay que impida orientar el pensamiento hacia la posibilidad de abrir un espacio digno a la transitividad como categoría estética, a la transitividad intrínseca del lenguaje. Al contrario, la condición humana del lenguaje merece el esfuerzo. La labor será ardua y prolongada, y la satisfacción de realizarla estará siempre en el empeño y no en la solución final. Como en el *Hippias Mayor*, en el que los dialogantes conversan sobre la Belleza que está presente en todas las cosas que son percibidas como bellas, es posible que después de una larga y sutil investigación, no llegue a ninguna conclusión. Pero también como en el *Hippias Mayor*, el intento habrá merecido la pena, si pudiese entender, como Sócrates entiende al final del diálogo, el sentido del proverbio “todo lo que es bello es difícil”.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALDECOA, Ignacio. *El fulgor y la sangre*. 1954. Barcelona: Planeta, 1962.
- BAKHTIN, Mihail. *The Dialogic Imagination*. Ed. Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- BAUDRILLARD, Jean. *Selected Writings*. Ed. Mark Foster. Stanford: Stanford University Press, 1988.
- BLANCH, Antonio. *La poesía pura española: conexiones con la cultura francesa*. Madrid: Gredos, 1976.
- BUERO VALLEJO, Antonio. "Obligada precisión acerca del 'imposibilismo'". *Primer acto* 15 (julio-agosto 1960): 1-6.
- CERVANTES, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*. 2 vols. Ed. Luis Andrés Murillo. Madrid: Castalia, 1987.
- CLARÍN, Leopoldo Alas. *La Regenta*. 2 vols. Barcelona: Daniel Cortezo, 1884.
- CULLER, Jonathan. *La poética estructuralista*. Barcelona: Anagrama, 1978.
- CURUTCHET, Juan Carlos. *Introducción a la novela española de posguerra*. Montevideo: Editorial Alfa, 1966.
- DERRIDA, Jacques. *De la Gramatología*. Prólogo de Philippe Solers. México: Siglo XXI, 1984.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, José. *El nuevo Romanticismo*. Ed. José Manuel LÓPEZ DE ABADÍA. Madrid: José Esteban Editor, 1985.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo. *El poema en prosa en España*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1956.
- EICHENBAUM, Boris. "The Theory of the 'Formal Method'". *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Ed. Lee T. Lemon and Marion J. Reis. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965.
- GARCÍA VIÑÓ, Manuel. "Última hora de la novela española". *Nuestro Tiempo* 137 (noviembre 1965): 23-37.
- "La hora del escritor. Nuevo 'giro' de Castellet". *Índice* 236 (octubre 1968): 44-45.
- Novela española de posguerra*. Madrid: Publicaciones Españolas, 1971.
- GOYTISOLO, Juan. *Problemas de la novela*. Barcelona: Seix Barral, 1959.
- GULLÓN, Ricardo. *La novela lírica*. Madrid: Cátedra, 1984.
- HOPKINS, Gerald Manley. "On the Origin of Beauty: A Platonic Dialogue". *Poems and Prose*. London: Penguin Books, 1985, 92-104.
- KOSKO, Bart. *Pensamiento borroso*. Barcelona: Crítica, 1995.
- LÓPEZ PACHECO, Jesús. "Realismo sin realidad". *Acento* 1 (1958): 5-7.
- LLOYD-JONES, Kenneth. "Perspectivas renacentistas sobre el lenguaje y la condición humana". *Philológica Canariensis* 1 (invierno 1995): 199-222.
- MARINA, José Antonio. *El misterio de la voluntad perdida*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Francisco. *Sobre el lirismo*. Universidad de León, 1990.
- ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte*. Madrid: Revista de Occidente, 1955.
- PARDO BAZÁN, Emilia. *La cuestión palpitante*. Ed. José Manuel González Herrán. Barcelona: Anthropos, 1989.

- PLATÓN. *El banquete, Fedón, Fedro*. Madrid: Guadarrama, 1979.
- Hippias Mayor*. Madrid: Gredos, 1981.
- RICO, Francisco, ed. *Historia crítica de la literatura española*. Vol. 7. Barcelona: Editorial Crítica, 1980.
- SÁINZ DE ROBLES, Federico Carlos. *Panorama literario 1898-1956*. Madrid: Aguilar, 1956.
- SASTRE, Alfonso. "Arte como construcción. Manifiesto". *Acento* 2 (diciembre 1958): 63-66.
- "Teatro imposible y pacto social". *Primer acto* 14 (mayo-junio 1960): 1-2.
- "A modo de respuesta". *Primer acto* 16 (septiembre-octubre 1960).
- "Realismo' como problema". *Índice* 146 (febrero 1961): 22.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1978.
- TODOROV, Tzvetan. *Genres in Discourse*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1977.
- TROTSKY, Leon. *Literature and Revolution*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1960.
- VALENDER, James. *Cernuda y el poema en prosa*. London: Tamesis Books Limited, 1984.
- VALÉRY, Paul. *The Collected Works of Paul Valéry*. Vol. 7. Princeton University Press, 1958.
- ZOLA, Emile. "La novela experimental". *El naturalismo*. Barcelona: Ediciones Península, 1988, 31-71.