Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 48 (2004)

Artikel: Contrapolíticas del realismo : de ética, estética y poética

Autor: Talens, Jenaro

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-269344

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

CONTRAPOLÍTICAS DEL REALISMO
(De ética, estética y poética)

El arte no es la copia de la realidad, sino el martillo con que se la forja.
Bertolt Brecht

No me interesan ni las respuestas ni las consignas [...] A mí me interesan los problemas y los conflictos.
Heiner Müller

En la secuencia final de *Dead Poets' Society* (Peter Weir, 1989) el director del colegio de donde acaba de ser expulsado el profesor de Literatura (Robin Williams), – acusado por la conservadora Asociación de padres de haber provocado el suicidio de uno de sus alumnos, al cometer la imprudencia de inocularle el virus de lo poético como forma de realización personal –, entra en el aula para restablecer el orden supuestamente transgredido. Tras anunciar que él se hará cargo de la clase hasta la llegada de un nuevo enseñante, pide a los estudiantes que lean en su cuaderno los nombres de los grandes poetas de la tradición. Al comprobar que los estudiantes sólo conocen a los poetas románticos, pregunta indignado, «¿Dónde están los realistas?». El alumno cómplice de la falsa acusación contra el profesor, al que su «diferencia» convierte en particularmente incómodo para los muy convencionales responsables de la institución, contesta que su profesor los había eliminado del programa, a lo que el director, convencido de haber encontrado el origen del mal, replica: «Pues ahora vamos a restablecer el orden y volver a hacer las cosas como siempre han sido y como deben ser».

Muchas veces he recordado esta anécdota cuando se debate, de un modo por lo general bastante simplista y superficial, la cuestión del realismo en la literatura española del último tercio del siglo XX. No

suele haber, por supuesto, directores de colegio, ni asociaciones de padres implicados en el asunto, pero sí una idéntica intolerancia hacia lo que, se supone, significa una ruptura del orden «natural» de las cosas, entendiendo como tal la reflexión sobre los *modos de ver, decir y leer* nuestra relación con el mundo que nos rodea; *modos de ver, decir y leer* sobre los que se constituye la aventura de escribir.

Hoy voy a ocuparme aquí de esa forma extraña de «lo literario» que llamamos «poesía» – y digo *extraña* porque suele ser analizada en las pseudo-disputas a que voy a referirme como si se tratase en ella de una variante, en verso, de la noción de «relato», hasta el punto de que todo poema que no «narre» una anécdota de manera explícita, suele ser acusado de incomprensible, elitista y reaccionario.

En efecto, la poesía española en castellano de los últimos treinta años ha pasado por tantos avatares críticos y sufrido tantos vaivenes en la bolsa mediática de valores literarios que resulta complicado adentrarse en ella sin tropezar de inmediato con tópicos difíciles de eludir. Si nos centramos en la producida por los escritores nacidos en la década de los años cuarenta y primeros años cincuenta (la que se ha definido como *generación novísima, del 68, del 70* y similares), hay nociones como «culturalismo», «abstracción» o «elitismo académico» que circulan como anteojeras, imponiendo sobre los objetos una mirada preconcebida y generalizadora que impide ver lo que de específico (bueno o malo) pueda existir en cada propuesta particular. Otro problema, de más compleja solución, si cabe, es el que envuelve a aquellos autores que, por una u otra razón, no han formado parte del bloque «oficialmente» hegemónico de dicha generación. Para ellos, las anteojeras críticas han tenido efectos de mayor alcance, por cuanto, sin participar en los fastos publicitarios correspondientes, ni beneficiarse, por tanto, de las hispotéticas ventajas mediáticas que de ello pudieron sobrevenir en su día, han tenido que pagar peaje por su coetaneidad. No se trata, sin embargo, ahora de reivindicar su marginación (la idea misma de marginalidad, como escribí en otro lugar, es un *pensamiento de orden*), sino de utilizar su estatuto de «diferentes» para una doble operación. En primer lugar, para mostrar, a través suyo, que las cosas fueron (y son)

más complejas y contradictorias de lo que un interesado reduccionismo crítico quiso hacer creer; en segundo lugar, porque en algunos de ellos afloran posiciones y planteamientos que permiten arrojar nueva luz sobre el conjunto generacional, en tanto en cuanto permiten rearticular una (nueva) forma de ver las cosas, incluso si la mirada se vuelca sobre aquellos otros con los que, fuera de la equivalencia de edad, nunca se les relacionó. Independientemente del valor que cada uno quiera conceder a las obras que encabezan con su firma, nombres como los de Aníbal Núñez, Antonio Carvajal, Francisco Ferrer Lerín, Jesús Munárriz, Diego Jesús Jiménez, Andrés Sánchez Robayna o Eduardo Hervás, por citar sólo unos pocos, bastarían para mostrar hasta qué punto la diversidad *real* de propuestas de escritura de mi generación superan las estrechos márgenes impuestos por las definiciones canónicas del período en cuestión.

No quiero, por ello, con estas páginas cuestionar la reivindicación del realismo en cuyo nombre, y por oposición, se ha criticado la supuesta falta de compromiso de mis coetáneos – una reivindicación cuya necesidad política e ideológica no sólo comparto, sino que he asumido como propia a lo largo de todo mi trabajo –, pero sí intentar clarificar, en la medida de lo posible, por qué dicha reivindicación no necesariamente tiene que conllevar la apuesta por una banalización «populista» (que no «popular») de una tradición del pensamiento crítico de la que muchas veces dicha apuesta se dice deudora.

Sobre la noción de realismo

En efecto, el ataque sistemático que en las últimas dos décadas se ha dirigido contra los excesos «novísimos» en la poesía española de los años sesenta y setenta, en tanto corolario de los experimentos de las vanguardias históricas, no sólo está lleno de contradicciones sino que es, en sí mismo, contradictorio. Y lo es en la medida en que sus puntos teóricos de partida buscan plantear como alternativa «materialista y de izquierdas» una práctica, cuando menos, tan idealista como se pretende que fueron, por principio, las propias vanguardias históricas.

Tomemos la noción de *realismo.* Su manifiesta ambigüedad, tal y como aparece citada en la bulliciosa contienda a que aludo, incluye bajo su patrocinio, sin mayores distingos, a Valera y Galdós, a Tólstoi y Gorki, a la novela soviética de los años treinta y cuarenta y al Sartre de *Les chemins de la liberté,* el *Acorazado Potenkim* y *Ladrón de bicicletas*, a Brecht y Thomas Mann, a los poetas de la generación del 50 (asumidos como bloque unitario) y a los practicantes de la ambiguamente denominada «poesía de la experiencia». Tal *pot-pourri* presupone la confusión, por una parte, entre *realismo* y *representación* o lo que es lo mismo, considera la *representación* como única base sobre la que definir el *realismo,* y, por otra, entre *distanciamiento* (*Verfremdung*) y *ficcionalidad.* Por lo que atañe al primer malentendido, sobre la idea de *representación* descansa, erróneamente a mi juicio, la noción de arte como *documento*, olvidando el problema del lenguaje como *mediación.* Por lo que atañe al segundo, parece que ser consciente *a priori* de la máscara pessoana que define al poeta como *fingidor* o, cuando menos, exponer tal consciencia como *desideratum* inicial, eliminaría como por ensalmo los (posibles) efectos perversos del sentido de la escritura, desplazando el valor de una práctica al territorio individualizado de la consciencia del escritor, entendido, aunque sin asumirlo claramente, como propietario privado del sentido de lo que avala socialmente con su firma.

Lo que me parece fundamental, en mi particular aproximación al tema que hoy nos reúne, es hasta qué punto la aceptación o no aceptación de una forma de ver y escribir no depende de unos «modos de escribir» sino de unos «modos de leer». Sobre ese sustrato, que implica una concepción dialógica de la escritura y una vinculación, no por indirecta menos patente, con lo que son las teorías hermenéuticas que basan su desarrollo en la preponderancia del «lugar del lector», es sobre lo que quisiera hablar hoy aquí ante ustedes. Me interesa subrayar, no tanto lo que en esa relación haya del orden de lo temático o de lo estilístico, cuanto lo que supone en el terreno de la reflexión sobre el lenguaje y de la concepción de lo retórico como «mediación», ideas éstas, y no sus excrecencias en el

terreno del utillaje formal, que atraviesan y caracterizan (o así lo creo yo), la práctica de mi generación. Frente a quienes nos acusaron, y aún nos siguen acusando, de escapismo y elitismo cultural (desde esa variante del nuevo campoamorismo surgido en los años ochenta de que hablaba recientemente el poeta Miguel Martinón, *Sobre la poesía española actual*, Isora, La fragua de Vulcano, 2003), quizá no sea arbitrario detenernos un momento en analizar, siquiera sea someramente, algunas de las líneas de pensamiento que buscan dilucidar el tema de la «verdad».

El denominador común de gran parte de la filosofía del siglo que acaba de terminar (independientemente de la supervivencia en diversas formas del realismo) lo constituye precisamente la constatación de que «no existe un acceso inmediato a la experiencia», de que nuestra representación de ella es siempre un resultado en el que intervienen distintas mediaciones. El mundo viene a ser, para nosotros, inevitablemente, para decirlo con palabras de Schopenhauer, «el mundo como representación», mundo «con-formado». De nada sirve pretender desligar la «mera» percepción de su representación simbólica, puesto que la percepción misma opera integrando las impresiones sensibles en formas y categorías que no son atributos de los objetos en sí mismos, sino los moldes a través de los cuales el pensamiento representa esos objetos y los configura como tales. Como afirmaba Cassirer, lo que con Kant ha quedado claro (aunque el realismo y su epistemología se nieguen a asumirlo) es que el pensamiento (filosófico, pero no sólo: también el literario) debe empezar por aceptar que «el paraíso de la inmediatez está cerrado para él».

El craso error del realismo (que sigue soñando con un acceso directo a las cosas mismas y con la posibilidad de su directa manifestación en tanto representables) y de las teorías que lo sustentan reside precisamente en entender esta imposibilidad como una restricción que impide avanzar. A la filosofía kantiana se la ha venido calificando convincentemente de «filosofía del límite»; pero eso no significa necesariamente que dicho límite deba entenderse como meramente negativo. Una lectura en profundidad del pensa-

miento estético de Kant muestra cómo el centro de gravedad de la teoría no está tanto en lo que tiene de consecuencias negativas cuanto en la nueva visión que propone, fundamentalmente positiva. El argumento central de su reflexión es que la verdadera objetividad del conocimiento no está fundada y asegurada en la libre espontaneidad del espíritu, sino en la imposibilidad del conocimiento de la «cosa en sí». Por eso, el corte que separa el conocimiento de las «cosas en sí» no es más que la expresión de que aquel ha encontrado su fundamento firme en sí mismo y no en la cosa en sí. Sólo una vez acotado el terreno se abre realmente la posibilidad de jugar en él. Puesto que todo intento de trascender simplemente el campo de la forma está condenado al fracaso, se debe recorrer íntegramente ese campo, y no tocarlo sólo aquí y allá. Si el pensamiento no puede captar directamente lo infinito, debe entonces recorrer lo finito en todas direcciones.

El contenido, el sentido y la verdad de las formas mentales sólo pueden descubrir en ellas mismas el patrón y el criterio de su verdad, esto es, de su significación interna. En lugar de tenerlas por meras copias (o *representaciones*), debemos reconocer en cada una su regla espontánea de originalidad, una modalidad y orientación originaria de plasmación que es más que mero calco de algo que nos fuera dado de antemano como figuración del ser. Considerados así, el mito, el arte, el lenguaje y el conocimiento se convierten en símbolos, no porque designen alguna realidad presente ofreciendo una imagen, una alegoría indicadora y explicativa, sino en el sentido de que cada uno de ellos crea y despliega desde sí un mundo propio de sentido.

De ese modo, frente a la quiebra general de la teoría referencialista (en la que coinciden Heidegger y Gadamer, tal vez los dos pensadores que más han hecho por restituir a la poesía su valor gnoseológico) y la constatación de que todo conocimiento es mediato (de que no puede medirse su verdad en relación a una supuesta «cosa en sí» preexistente), sólo cabe hallar una teoría de la verdad «interna», mediata, formal. Pero si cabe distinguir modalidades de conocimiento (formas de configuración de la experiencia diferentes), entonces la teoría de la verdad habrá de ser igualmente específica, dependiendo

de la particularidad funcional – y formal – de cada forma simbólica. Es decir, cada forma simbólica diferenciable contará con su valor de verdad específico.

Si se trata de esclarecer en qué se diferencia la poesía (o, si lo prefieren, el lenguaje poético) de la ciencia, del mito, o incluso, de la prosa, en la hermenéutica gadameriana (o en Heidegger), la respuesta podría formularse así: si toda comprensión del mundo es lingüística (premisa mayor), y puesto que en la poesía se manifiesta en su mayor pureza la esencia de la lingüisticidad (la esencia del habla, o el habla de la esencia; premisa menor), el estudio del lenguaje poético adquiere una prioridad necesaria en el estudio filosófico de la comprensión del mundo. Si el estudio de la poesía pone de manifiesto la quiebra de la teoría representativa y de una concepción de la verdad como adecuación, se impone la necesidad de postular una nueva concepción de la verdad que la poesía, de nuevo, mostraría con especial contundencia, pero con validez general: según Heidegger y Gadamer, esta sólo puede ser la de verdad como «manifestación», como «des-ocultación del sentido».

No es casual que Gadamer conciba el arte como «construcción permanente del mundo» y que en su fundamental ensayo «El origen de la obra de arte», Heidegger llegue a afirmar igualmente que la obra «abre un mundo». En este último ensayo se percibe claramente la tensión que le es propia a la concepción de la obra como «lucha para conquistar el desocultamiento de la verdad»; es decir, el arte busca producir un acontecimiento al que sin embargo asiste sin intervenir activamente. En la misma concepción conviven enfrentadas una visión pasiva del arte en favor de la verdad («El arte es un llegar a ser y acontecer de la verdad»), y una visión activa del arte sobre la verdad («La esencia del poema es la fundación de la verdad»).

Lo que la poesía de mi generación pone en práctica asume esa doble vertiente, ahondando en el carácter activo de la experiencia, y es precisamente en el papel configurador activo del lenguaje, y no en su carácter supuestamente representativo de un existente previo, donde encuentra la posibilidad de fundamentar esa positividad. Lo que en el terreno de la filosofía se conoce como el «giro lingüístico»

ha venido a demostrar que no disponemos a nuestro antojo del lenguaje; que este nos impone mediaciones que en gran medida le son constitutivas. No por ello, sin embargo, deja de ser un instrumento: un instrumento, sin duda, muy peculiar, fundamental, con un grado muy alto de autonomía, pero que igualmente soporta mediaciones (históricas, sociales, económicas) y que sigue siendo altamente maleable. De nuevo, la asunción del límite kantiano, a que antes aludíamos, no es una negación, sino una afirmación de nuestro espacio real de libertad. La indeterminación del lenguaje es ese espacio, en el que la asunción de las mediaciones no anula la libertad, sino que tan sólo la delimita y emplaza a desarrollarla. La apertura del lenguaje, su indeterminación, constituye precisamente el horizonte de una antropología que, asumiendo que «sólo existimos en el lenguaje», encuentre en él las posibilidades de liberación. Y es precisamente en la creación poética donde mejor se pone esta libertad de manifiesto.

La verdad de la poesía no puede ser igual a la verdad de las ciencias (físicas o humanas): todas estas sirven a objetivos diferentes y constituyen formas simbólicas diferentes, por lo que su verdad debe medirse por su función. La verdad poética opera en una conformación del mundo en la que el lenguaje se libera de su atadura a lo sensible – se hace abstracto – sin renunciar por ello a su poder evocativo, en la que la búsqueda de la universalidad no sacrifica el carácter de significación múltiple que acompaña a toda expresividad emotiva. Su verdad nace de lo que Cassirer denominaba la «fuerza de su expresión». Es verdadera porque genera las formas de su verdad, los moldes en los que los objetos de experiencia han de situarse en relaciones jerárquicas, y porque es la expresión más radical del estar-en-el-mundo lingüístico del ser humano. La forma poética es la manifestación más pura de la función expresiva que se encuentra en la base de todo conocimiento. Es por eso la forma más adecuada de conformación de la subjetividad, el vehículo privilegiado del espíritu (como asumió el romanticismo), la expresión de la lingüisticidad más inmediata en nuestra mediación lingüística (bajo la concepción de

Gadamer), o la forma simbólica más puramente simbólica, más autónoma y más libre.

¿De qué modo cabe hablar aquí de «verdad»? El principio romántico de la sinceridad no debe llevarnos a engaño: no es posible referir lo expresado a un «algo que expresar» preexistente. Sólo cabe asumir con toda radicalidad que únicamente lo expresado instaura una relación real (y susceptible de ser juzgada en términos de verdad o falsedad) entre los objetos de experiencia (que conforma) y el yo (que también conforma). La verdad de la obra literaria aparece, así, como una propuesta de interpretación del mundo, que permite nuevas visiones del mundo (nuevos mundos) con nuevas divisiones de luz y sombra, nuevas realidades destacadas o relegadas, nuevas distribuciones de objetos de experiencia «verdaderos» o «falsos».

Llegamos así a la necesidad de formular un nuevo concepto de verdad, un criterio, no como adecuación a un algo externo, sino en todo caso como congruencia. Si aceptamos la especificidad de cada forma simbólica, igualmente la verdad habrá de ser específica; si la verdad designa un molde para la experiencia, su validez ha de estar referida a los objetivos (y ceñida estrictamente a los objetos) de esa forma de configuración de la experiencia, es decir, será funcionalmente relativa. Las ciencias proponen metáforas explicativas, supeditadas a su verificabilidad en su poder predictivo y en su aplicabilidad práctica en la experiencia que con-forman. Por su parte los relatos – llamémosle así – míticos proponen metáforas comprensivas, que tienden a producir un sentido vinculante. Si la poesía coincide con el mito y con la religión en esta orientación, se diferencia de ellos en su no necesidad de referencialidad alguna, siendo, desde esa perspectiva, la forma privilegiada de generación de nuevos moldes de experiencia. En este sentido pudo decir Shelley que «los poetas son los legisladores no reconocidos del mundo»: lo cual es sin duda una metáfora, y como tal, una gran verdad. Porque si los poetas son los creadores de los moldes con los que representarse el mundo, entonces, efectivamente legislan ese mundo, si es que efectivamente una tal representación llega a ser operativa. Naturalmente, lo mismo que con las llamadas «leyes de la naturaleza»,

tendremos que entender esas leyes no como *de facto*, sino como hipótesis, como formas posibles de representación y configuración de la experiencia, verificables o vivibles (y en esa medida reales), ya operen sobre objetos «dados» (que aceptan ya configurados) o que generan por sí mismas (lo que, como hemos visto, todas las formas simbólicas son capaces de hacer). Pero lo mismo que los moldes de experiencia con los que vivimos son moldes creados, puede el poeta crear moldes nuevos, nuevos modos de configuración de la experiencia. Por eso son los poetas los grandes creadores: porque es en esa forma simbólica (en la poesía) donde se produce propiamente la creación.

Por eso la poesía es una actividad no tanto comunicativa, cuanto gnoseológica, porque no sólo comporta una configuración determinada de la experiencia, de sus objetos y del yo, y de la relación entre el yo y los objetos, sino que constituye la forma privilegiada de configuración de la experiencia y de renovación de los modos de configuración de la experiencia. Por eso también el quehacer poético es, en último término, no tanto la expresión de un yo subjetivo, cuanto una operación sobre la subjetividad.

Como ha escrito José Luis Pardo en un texto reciente:

> incluso para que una palabra signifique lo que yo quiero que signifique (esa pasión que «sólo yo siento») tiene que haber otro que esté de acuerdo en que significa eso, dándose así la paradoja de que sólo después, cuando yo haya dicho lo que siento y otro lo haya comprendido, quedará determinado exactamente qué es eso que yo ya sentía antes de decirlo. O sea, que tiene que haber otro para que yo pueda decir de algo que es... algo, o atribuir un predicado a un sujeto. (Fernando Savater y José Luis Pardo, *Palabras cruzadas. Una invitación a la filosofía*, Valencia, Pre-Textos, 2003, pág. 134).

En relación con el segundo problema citado antes (el de la confusión entre *distanciamiento* y *ficcionalidad*), es curioso cómo las disputas habidas entre defensores o impugnadores de la tendencia realista a que aludo, suelen dirimirse en el espacio de lo personal, casi nunca en el debate discursivo, ni con argumentos discursivos. En

un texto que acabo de encontrar navegando en Internet, a propósito de un artículo del ya disuelto grupo valenciano *Alicia bajo cero*, particularmente beligerante contra la debilidad teórica de algunas explicaciones sobre del concepto de *poesía de la experiencia* expuestas en el prólogo a la obra reunida de uno de los poetas integrantes de dicha tendencia (que no contra los poemas, de los que no se hace ninguna mención), una joven estudiosa se preguntaba con cierta ingenuidad cómo podía cuestionarse la validez ideológica de poetas «convencidamente marxistas» [*sic*], como si la calificación de marxista aplicada a un trabajo literario dependiese, no de su efectiva inscripción en los textos, sino de una autodefinición de quien así esgrime una etiqueta (y su correspondiente *trademark*).

Quisiera centrarme ahora en esta asunción de una supuesta «pureza» ideológica basada en la cita a pie de página del argumento de autoridad antes que en la puesta en práctica de los conceptos a que se alude. Hablar de marxismo es remitir a una tradición que si por algo se ha definido (con muchas, aunque aberrantes excepciones) es por su carácter crítico, dialéctico y contradictorio. Reducir su complejidad teórica a la aceptación como dogma de una de las escuelas hermenéuticas que reclaman su filiación es hacer un flaco favor a la tradición misma del pensamiento crítico. El marxismo era citado como fuente por Dzanov al imponer los estrechos márgenes del «realismo socialista» en los años treinta, y lo era en los textos de quien se situaba en sus antípodas, Antonio Gramsci; también formaba parte del sustrato argumental de las lecturas lukacsianas sobre la novela, o de los textos, hoy muy olvidados, de Galvano della Volpe. Marxistas eran, por otra parte, las lecturas tan contradictorias entre sí del primer Althusser (el de *Pour Marx*) y el último (el de «Ideología y aparatos ideológicos de Estado» y la *Respuesta a John Lewis*). ¿De cuál de estos referentes estamos hablando? Porque, en gran medida, me parece que los malentendidos provienen de ahí. Muchos de los se reclaman marxistas (lo sean realmente o no, desde un punto de vista epistemológico) y otros para quienes acabar con «los rojos» es tarea aún prioritaria (al menos bajo la égida del conservadurismo que se ha entronizado en la política española desde hace casi una década)

caminan en el mismo barco cuando se trata de definir los términos de la cuestión de los límites y horizontes de la poesía contemporánea. Se habla, por ejemplo, de recuperar la poesía para lectores/ciudadanos «normales», lejos del elitismo de quienes querían «acabar con la literatura». El éxito de ventas de los nuevos poetas sería el resultado de haber conseguido regresar a la «normalidad». No niego que una gran parte de la poesía de los años setenta fuese voluntariamente oscurantista y con pretensiones aristocráticas (aunque esta última característica no sea patrimonio exclusivo de ese período), pero del mismo modo que la presencia de pensamiento recalcitrantemente reaccionario entre algunos poetas de las nuevas hornadas no implica que en otros ocurra exactamente lo contrario, no veo porqué la generalización sería factible en el primer caso cuando, obvio es, nadie la aplica en el segundo. Al menos, y eso sí me parece interesante subrayarlo, en las propuestas mal llamadas «novísimas», (por cuanto quienes las formulaban no formaban parte de dicha estética, aunque compartieran calendario y contexto historiográfico) la problematización permitía un debate que el regreso a la supuesta «normalidad» elide por improcedente.

La discusión, pese a plantearse, a menudo, como resultado de una lucha entre clanes poéticos, o entre tendencias o grupos de presión mediática (y de serlo, a veces, también), presenta otros aspectos, que son los que me interesa traer a colación aquí. Hablo de aspectos que eluden sistemáticamente el debate «político» en sentido estricto. Cuando alguien descalifica un texto como *Teoría literaria y crítica de la cultura* de Wlad Godzich, (que apareció en una colección que yo co-dirijo), sin ni siquiera controlar sus presupuestos teóricos explícitos, entresacando frases fuera de contexto y ridiculizando sus planteamientos sin entrar en el fondo de la cuestión, no está haciendo lo que creo debería exigírsele a un intelectual de izquierdas: rebatir la tesis del contrario con argumentos analíticos, en vez de demonizarlos. Es evidente que cuando se vive sometido a una (muy a menudo injusta) agresión permanente por parte de voces no siempre respetables, desde un punto de vista ideológico, incluso un intelectual de izquierdas puede perder pie, pero ello explica, no justifica que su

respuesta a dicha agresión sea el dogmatismo ni la descalificación no argumentada. La superficialidad nunca fue un arma materialista, hasta donde se me alcanza.

Otras veces, el abordaje de estas cuestiones adopta una postura de marginalidad respecto un contexto cultural en el que, sin embargo, se busca intervenir. Pienso, por ejemplo, en los trabajos de Laura Scarano o Beatriz Ferrari, de una solidez apreciable cuando se trata de comentar los poetas a que dedican sus artículos, pero bastante inconsistentes cuando intentan convertir sus comentarios en propuestas hermenéuticas con validez general. Afirmar, como hace la primera en un, por otra parte, estimable libro, que su situación de extraterritorial le permite no entrar al trapo de las polémicas provincianas es una postura digna de respeto. Ello no implica, con todo, confundir el pasar de puntillas sobre enfrentamientos que ni le van ni le vienen (y hace muy bien) con obviar el problema teórico y político de fondo. No basta, por ejemplo, con citar a Barthes o Althusser para justificar una escritura de la que se cita, fundamentalmente, su contenido anecdótico y no su formalización en tanto escritura. La poesía que se analiza merecería otro tipo de comentario que subrayase los porqués de su importancia, no sólo su adscripción mecánica a unas hipótesis que el libro nunca se molesta en analizar.

En el debate contemporáneo, fuera de nuestras fronteras, esa falsa oposición entre «realidad social» y «discurso» parece primar en las reflexiones de ciertas posiciones de tradición materialista (Jürgen Habermas o Anthony Giddens, por ejemplo), mientras que para alguien como Michel Foucault (al que ambos critican, a mi modo de ver, de manera superficial, por cuanto ni siquierra Foucault es comprensible sin el referente de Marx) no hay relaciones comunicativas, sino relaciones de poder y, consecuentemente, enfrentarse al discurso es hacerlo, al mismo tiempo, a la realidad social que éste último sintomatiza y conforma.

En el anexo final de su libro *Herméutica del sujeto* (Madrid, La piqueta, 1994, págs. 137-138) Foucault lo expone muy claramente cuando a la pregunta de su entrevistador, Raul Fornet-Betancourt de si «en una sociedad en la que la comunicación tiene un muy alto

grado de transparencia, los juegos de verdad son quizá más independientes de las estructuras de poder», contesta lo que sigue:

> Plantea usted un problema sin duda importante. Me imagino que está usted pensando quizá en Habermas, y sé muy bien que no está muy de acuerdo con lo que yo hago – me parece que yo estoy más cerca de lo que él dice –, aunque existe algo que no veo claro: es el lugar tan importante que concede a las relaciones de comunicación y, sobre todo, a la función que yo llamaría *utópica*. La idea de que podría darse una situación de comunicación que fuese tal que los juegos de verdad pudiesen circular en ella sin obstáculos, sin coacciones y sin efectos coercitivos, parece pertenecer al orden de la utopía. Y ello significa no ver que las relaciones de poder no son en sí mismas algo malo, algo de lo que es necesario liberarse. Pienso que no puede existir ninguna sociedad sin relaciones de poder, si se entienden como las estrategias mediante las cuales los individuos tratan de conducir, de determinar, la conducta de los otros. El problema no consiste por tanto en intentar disolverlas en la utopía de una comunicación perfectamente transparente, sino de procurarse las reglas de derecho, las técnicas de gestión y también la moral, el ethos, la práctica de sí, que permitirían jugar, en esos juegos de poder, con el mínimo posible de dominación.

De eso se trata, en efecto; de instaurar una cierta tradición de la filosofía de la sospecha, frente a la supuesta transparencia que un realismo concebido de manera reduccionista propondría como solución. Al hacer esto no creo estar alejándome de la tradición del marxismo. ¿No fue Adorno quien dijo que las dos obras fundamentales del pensamiento crítico era *El Capital* y la *Genealogía de la moral*?

Para empezar, la oposición a posturas que asumen la centralidad de la teoría del discurso en la reflexión «materialista» sobre el mundo se hace, como decía, desde el reconocimiento de que se ha vuelto a escribir para «ciudadanos normales». Hay en ello una cierta reivindicación de la «ética del sujeto social», en términos, más o menos asumidos, de «compromiso» sartreano. Pero una ética, así entendida, no sería lo contrario de la estética, sino de una determinada concepción de la estética en tanto modo de evacuación de lo político.

Reflexionar sobre las tomas de posición «cívica» en la realidad social es hacerlo también (si no queremos caer en reduccionismos y simplicaciones) sobre los «efectos» que dichas tomas de posición producen en el mundo real y en la percepción que de ese mundo real tienen quienes nos rodean. Hablar de una ética de la escritura es, por ello, también, hablar de una política de los «modos retóricos» de intervención social.

Confieso no saber con exactitud qué significa eso de «los ciudadanos normales de la democracia», salvo que entendamos por ello el famoso «uomo qualunque», el único modelo coherente que, en mi opinión, justificaría la velocidad con que los escritores más militantemente conservadores se han sumado a esa bandera de la normalidad. Una democracia implica un sistema complejo y contradictorio que no puede reducirse a una homogeneidad inexistente. Otra cosa es que dentro de ese espacio, donde coexisten diferentes fuerzas en conflicto, unas sean mayoritarias e impliquen un consenso más amplio que otras. La literatura, en tanto discurso que se dirige a grupos concretos (porque lo de escribir «para todos» es una falacia, ya que el ese «todos» es la suma de muchos «pocos» y olvidarlo es lo que convierte en «populista» lo que quisiera ser «popular», en sentido gramsciano) puede, por supuesto, encontrar más eco en unos que en otros, y mucho más en cuanto menos problemas plantee. Es uno de los fundamentos de la cultura masiva. Desde esa perspectiva, en efecto, una poesía donde, en vez de ser cuestionado, el lector puede reconocerse, es menos conflictiva. Los espejos son más efectivos para ello que los interlocutores, sobre todo porque no contradicen, ni discuten. Edoardo Sanguineti lo decía de manera muy lúcida en una entrevista con Guillermo Piro que publicó la revista argentina *Diario de poesía*. Cito sus palabras (que yo suscribo en su totalidad):

> A menudo la gente, como es natural, es muy perezosa; le gusta sentir en la poesía algo que ya les suena, que ya conoce con anterioridad. A mucha gente le gustan ciertas canciones porque le recuerdan otras canciones que ya conoce. Esta pereza es muy común tanto en la cultura como en la vida. Los hábitos se vuelven un elemento importante: Leopardi hablaba de *assuefazione* (costumbre, hábito), algo que también

> es muy importante en la experiencia de los hombres. Un niño debe habituarse a vivir en nuestra sociedad, a sentarse de cierto modo – los japoneses se sientan de un modo diferente –. Un niño entonces es educado para que se habitúe, pero es igualmente importante romper esos hábitos, porque si vivimos una historia tan llena de contradicciones y conflictos, el problema consiste en representar y darle sentido a esas contradicciones y esos conflictos.

Recuerdo lo que escribía en una conferencia (*¿Por qué respira mal la literatura?*) pronunciada en l'École Normale Supérieure de Paris, hace casi medio siglo, el hoy lúcido nonagenario Julien Gracq. Tras apuntar que aunque nos gusta que el radar del crítico sea de largo alcance, también nos gustaría que en su pantalla algo distinguiera una isla del tesoro de un iceberg, analiza un problema similar al que estamos discutiendo ahora, pero en Francia, y concluye que obras de tendencia opuesta pueden perfectamente coexistir porque los imperativos estéticos a los que declaran adscribirse las grandes obras de nuestro tiempo (hablaba del siglo XX, pero podemos mantenerlo si nos referimos a hoy mismo) no son uno ni dos, sino muchos. Y concluye afirmando que «la receptividad sin límites del público, esa especie de indiferencia confesional, no nos sorprende normalmente, pero sí sorprende todavía vivamente a los que podríamos llamar fundadores de órdenes, ésos para quienes la aparición de una estética significa todavía esencialmente la muerte de todas las demás». Yo no creo, como Gracq, que la cuestión estética sea la causa del comportamiento casi inquisitorial de los que él llama «fundadores de órdenes», sino más bien el efecto, pero, de todos modos, su conclusión sigue siendo válida. Y si eso podía decirse en 1960, en una sociedad tan tolerante y laica como la francesa, imaginemos qué habría dicho si tratase con una sociedad como la española, donde, en último término, aún seguimos con la máxima cristiana de «quien no está conmigo, está contra mí». En cualquier caso, la «naturalidad» de la cultura es un oxímoron.

Hay, además, razones políticas que explican el giro crítico tras la transición que siguió a la muerte de Franco. No creo que esté de más señalar que la posición política diferenciada que define esa multiplici-

dad de escrituras que la crítica «realista» reduce a inane homogeneidad no se daba sólo en literatura y que, por tanto, esa especie de resistencia a enfrentarla como tal se da también, y paralelamente, en otros terrenos, como la pintura, la filosofía o el cine. Por centrarnos sólo en este último, recordaría el caso del grupo responsable de la revista cinematográfica *Contracampo* al que pertenecí. En aquellos años de la transición democrática, donde la reforma sustituyó a la ruptura, no sobre la base de una concordia que depurase responsabilidades y buscase instaurar un cierto perdón, sino sobre el olvido puro y simple de un pasado que parecía no haber existido jamás, la revista se planteaba combatir lo que entonces llamamos, quizá, dijeron algunos, un poco exageradamente, el «nuevo fascismo», el de la institucionalización cotidiana de lo banal. La lluvia de ataques y descalificaciones que cayeron sobre nuestro trabajo, hasta conseguir ahogarlo financiera y existencialmente y acabar con la publicación, no era muy distinta de la que arreció sobre la poesía definida, de manera reductora, como «novísima», aunque nadie haya relacionado una cosa con otra. Esa banalidad empezó a asumir en el cine la forma de una creciente irresponsabilidad ética y política (comedia madrileña de Malasaña, etc.) y en la poesía un perfil «confesional». De aquellos polvos vinieron estos lodos. De forma que, resumiendo, el tema amplio y general que discutimos no puede desvincularse del marco político en que se dio. Las lecturas nunca son «naturales». La naturaleza no sabe leer: somos nosotros quienes leemos. Uno puede entender que la sobrecarga de discurso político en la discusión literaria, filosófica o académica, tras el fin de la dictadura hubiese producido un cierto cansancio. Es como si se necesitase una válvula de escape para adaptarse a una nueva situación que venía a todo gas. Lo que pasa es que cambiar las preguntas es una cosa y borrarlas del mapa, otra muy distinta. A mi modo de ver, lo que se hizo fue muy inteligente y, desde luego, nada «natural». Puesto que el cambio era inevitable, se trataba de ir ocupando posiciones para la nueva realidad que, de todos modos, se iba a construir, dejando fuera de los primeros puestos, en la medida de lo posible, a quienes habían trabajado más por ese cambio, pero «connotaban» demasiado una tensión que se

buscaba, a toda costa, dejar atrás. El PSOE fue coherente en esa estrategia de *ninguneo* hacia el PCE. Cuando uno mira los vídeos, por ejemplo, que TVE hizo, bajo la dirección de Victoria Prego, sobre el período, uno no sabe si está viendo un documento o una película de ciencia ficción. Ni yo ni muchos de mis amigos vivimos los hechos como ahí se cuentan y algunos protagonistas visuales parecen añadidos en la sala de montaje, porque, a decir verdad, en la calle no estaban cuando pasaban las cosas que se narran. En fin, *verba* (o recuerdos) *volant, scripta* (o filmaciones) *manent*, y hoy lo que cuenta Prego es casi libro de texto. La «despolitización», y consiguiente deshistorización del presente, fue sistemática y eso, aunque sea en escala diferente, también se dio en la literatura en general y en la poesía en particular. En términos, incluso, de política cultural, el PSOE, durante los años de su mandato, siempre favoreció, en la medida de sus posibilidades (que eran muchas) aquellas propuestas que no problematizaran nada, como si mencionar juntos escritura y política fuera mentar la bicha. Si uno estudia con detenimiento qué se apoyó y cómo entre 1982 y 1996, se descubriría una nada sospechosa (porque se hizo a la luz del día) continuidad entre esos años y los que siguieron a su salida del poder. Es triste reconocerlo, pero no toda la responsabilidad de lo que nos sucede pertenece al presente. Por eso es coherente que la clase política hoy dominante dedique su tiempo en el parlamento a leer poesía «comprensible» y no otra. Gustos aparte, al final, las cosas siempre terminan por encontrar su cauce natural. Esta circunstancia parecería dar la razón a una irónica afirmación que escribía uno de los poetas más citados por los poetas que se adscriben a esta corriente, W. H. Auden, en su elegía a W. B. Yeats, «Poetry makes nothing happen».

Sin embargo, conviene aclarar que las respuestas teóricas a dicha entronización de la banalidad neorrealista, no siempre han estado a la altura de las circunstancias. Un artículo relativamente reciente de Jonathan Mayhew («¿Poesía de la experiencia o poesía del conocimiento?», *La alegría de los naufragios,* n° 5-6, Madrid, Huerga y Fierro, págs. 153-160), podría servirnos de ejemplo. En dicho artículo, el hispanista norteamericano circunscribe su análisis del

problema a la cuestión de la supuesta calidad estética, según la cual, los «poetas buenos» serían los «originarios» y «poetas malos o mediocres» los que los imitan tiempo después. Escribe Mayhew:

> La mediocridad de muchos poetas célebres de los años 80 no constituye novedad alguna: siempre han existido poetas secundarios, miméticos. Diría incluso que éstos son necesarios y dignos de nuestro respeto. La diferencia radica en la afirmación sorprendente de que son los mejores, los más dignos de nuestra atención, los que escriben de una manera más modesta, con mucha menos ambición estética. (pág. 154)

Asimismo, en otro lugar de su trabajo, reduce la posible ruptura de las «vanguardias» de los años setenta a un «maravilloso vuelo en las alas de Icaro». Hay puntos en los que su intervención puede resultar acertada, sobre todo en lo que refiere a su puntualización sobre el carácter acomodaticio de algunas de las poéticas que surgieron en los años ochenta

> La poesía de la experiencia de los ochenta, entonces, es una versión debilitada de la de los 50. Desconoce incluso la inteligencia irónica de Gil de Biedma y la poética disidente de Otero y Celaya. Si esto fuera poco, esta tendencia se impone como el único modelo válido para las circunstancias históricas: una poesía que hace el guiño cómplice a los «ciudadanos normales» de la nueva democracia española. (pág. 158).

Pese a ello me parece que su artículo es ambiguo y contradictorio. Entiendo su posición y hay en él una voluntad de entrar al trapo de una situación sobre la que otros han preferido pasar de puntillas, pero el resultado no resulta convincente. Reivindica unos criterios que, a mí, al menos, me resultan tan poco fundados como los que dice atacar. Comparto su estupor ante la entronización de la banalidad, pero no puede darse una alternativa a una situación si el análisis queda desplazado por un juicio (extraliterario) de valor. Entrar en el terreno de lo personal para criticar las poéticas de la experiencia, permite desviar un debate teórico hacia una discusión de nombres o personas y eso no es nunca un camino muy productivo. Es verdad

que, como táctica, es la misma que se ha venido utilizando en la otra dirección y que, desde esa perspectiva, la polémica estaba servida, pero si uno quiere desmontar un discurso demagógico no debería de dejarse arrastrar por la misma lógica del oponente. Decir que una cosa es buena (la poética de los años 50) porque era la original y otra (la de los años 80) es mala porque es la copia no es un argumento de recibo y supone no haber entendido lo que hay sobre el tapete ni porqué la primera se apoyó en la segunda en esa especie de guerra no declarada intergeneracional. Lo que estaba en juego era del orden de lo político y lo ideológico y, desde esa perspectiva, si a Mayhew no le «gusta» García Montero, no entiendo cómo apoya a Gil de Biedma o Brines. No digo que sus opiniones no sean válidas, pero no entiendo esas distinciones entre planteamientos literarios que se adscriben a una misma posición y reivindican postulados similares, a menos que se explique en qué consiste tal distinción. Hubiese preferido, por ello, ver en su artículo una reflexión sobre los modos de leer, es decir, de apropiarse, de un pasado, que es propia de esa época de la transición a que he aludido antes.

Ese tipo de reflexión falta, creo, en el texto de Mayhew. Por eso las respuestas agresivas, empezando por la de García Montero, eran de esperar. No comparto el tono un tanto displicente con el que éste último despachaba de un plumazo en las páginas de *El País*, y con argumentos más que peregrinos, todo un debate teórico y político sin ni siquiera entrar en él. No sé cómo entender su afirmación según la cual *La infancia recuperada* es «el libro que escribió Fernando Savater para reivindicar las pasiones literarias en medio de una atmósfera muy contaminada por el experimentalismo destructivo y las modas teóricas de disfraz y vocabulario cientifista». ¿Desde cuándo la pasión literaria está reñida con la crítica? Aparte del reduccionismo a que somete a Savater, me vienen a la mente aquellas palabras que escribía Octavio Paz en su *Los hijos del limo*, que incluso le servirían años más tarde para titular un libro de recompilación de diálogos y entrevistas, *Pasión crítica* (prólogo, selección y notas de Hugo J. Verani, Barcelona, Seix-Barral, 1985): «amor inmoderado, pasional por la crítica y sus precisos mecanismos de desconstrucción, pero

también crítica enamorada de su objeto, crítica apasionada por aquello mismo que niega». La asociación de todo lo que suponga esfuerzo de comprensión con una especie de deseo negativo de destrucción no es únicamente banal, sino históricamente falsa. Hace un tiempo leí en una revista italiana, *MicroMega,* una conversación entre Antonio Tabucchi y el fiscal general de Milán, Francesco Saverio Borrelli, uno de los componentes de aquel famoso grupo de *Mani pulite* a propósito de la desaparición de la crítica independiente en el periodismo italiano, hoy casi controlado por el poder político y el paralelo entramado empresarial de Silvio Berlusconi. La reflexión de Borrelli me pareció muy oportuna y muy lúcida. Decía Borrelli que

> la libertad de análisis supone un esfuerzo (para el lector, no sólo para el periodista). Si hay alguien que me fuerza a reflexionar con claridad, con lucidez sobre las cosas, estoy obligado a comprometerme. Sin embargo, si me llevan de la mano, si ya sé que al elegir un periódico determinado encuentro todos los titulares y artículos que apuntan en una cierta dirección, eso me crea en el fondo una comodidad incluso psicológica.

Si sustituimos el término «periodista» por el de «poeta», y el de «periódico» por el de «libro de poemas», podríamos aplicar absolutamente lo que dice a lo que estamos comentando. No quiero, con ello, caer a mi vez en la simplificación de descalificar a nadie, pero sí llamar la atención sobre el hecho de que muchos cuyas ideas y cuyas posiciones políticas han estado siempre y siguen estando ahora en las antípodas de las que, públicamente, defienden poetas que se definen como de izquierdas, se han cogido a ese mismo tipo de razonamiento como si de un clavo ardiendo se tratase, estableciendo una coincidencia de criterios que, cuando menos, habría debido de provocar una mínima reflexión. Con todo, las respuestas entraban dentro de la lógica en que se mueve el texto de Mayhew. Respondían con una agresión a lo que recibía como agresión y eso es lo que me parece muy peligroso no señalar. Ese tipo de respuesta es también responsabilidad de quien la provoca. Si se hubiesen puesto sobre la mesa las cuestiones teóricas y políticas de base, habría sido necesario entrar

verdaderamente a discutir o dejarlo estar. Vuelvo a lo mismo. Falta debate sobre poéticas y sobra animadversión hacia poetas.

En principio, si toda manifestación humana remite a la realidad histórica en y desde la que se realiza y existe, obvio es que la poesía, en tanto manifestación humana, posea carácter documental. Pero que tal capacidad de ofrecer datos sobre un referente real radique en el espacio de las *representaciones* es ya otra cuestión. Por lo pronto supone factible la tradicional dicotomía contenido (fondo) y continente (forma) y confunde, por una parte, *significado* (relación significante-referente, o capacidad del signo para significar) y *significación* (puesta en práctica del mecanismo que tal capacidad comporta) entre sí y ambos con *referente,* al que el signo denotaría sin mayor mediatez, por otra. Y si la propia definición del signo como transparente (denotativo) ya es una convención (el lenguaje no es denotativo más que como resultado de una parcelación de su funcionamiento, como propuesta convencional de uso) aplicar sus presupuestos al terreno del lenguaje literario no deja de ser una ingenuidad teórica.

No se trata de que su respuesta al conjunto de problemas planteado sea incorrecta. La incorrección radica en el propio problema planteado, en el seudo-problema compromiso/no-compromiso, que permite la absurda polémica entre defensores del arte por el arte (lo que parece ser el «error» de mi generación, vista desde ese ángulo) y arte comprometido. Los primeros, conociendo hasta qué punto lo específico literario reposa sobre la materia con que se trabaja asumen el carácter de mediación del discurso, por cuanto sus límites controlan la libertad de escritura en la medida en que un escritor, por ejemplo, no puede decir más que aquello que las estructuras lingüísticas le imponen decir (es lo que Barthes definía como «fascismo coercitivo del lenguaje»), niegan su función de representatividad; los segundos, partiendo de otro conocimiento igualmente empírico y objetivo (la literatura muestra la realidad), desplazan la reflexión sobre la especificidad discursiva al territorio de lo abstruso e irrelevante.

Para salir de esa especie de péndulo repetitivo, quizá convenga bajar al terreno de los ejemplos concretos. Dos me vienen a la mente:

el de Pasolini, por una parte, y el de Beckett y Celan, por otra, ambos lo suficientemente extremos e irreductibles entre sí como para poder servir de referencia. Cuando el primero de los citados realizó, allá por 1964, en plena efervescencia de las propuestas neovanguardistas del *Gruppo 63*, su conocido *Il vangelo secondo Matteo*, la adopción de la figura evangélica como motivo anecdótico de su película no implicaba asumir dos mil años de hermenéutica institucionalizada, sino establecer un territorio común (una historia y unos personajes reconocibles por el público espectador) para, una vez conseguido el pacto dialógico compartido (todos estamos de acuerdo en el hecho de saber más o menos de qué asunto se trata) poner al descubierto las contradicciones que conforman ese pacto y que lo «conocido» de la historia se ha ocupado de ocultar como tal. El trabajo de Pasolini sobre la retórica de la «presentación», en tanto alternativa a una retórica de la «representación», pone las cartas sobre la mesa y subraya cuanto de «puesta en escena» se esconde en la supuesta transparencia de lo fotográfico. Nada hay menos *real* que el realismo, parece decirnos Pasolini, salvo que se le asuma como *operación* discursiva. Es esa mostración de las tripas del objeto y de las costuras que articulan sus fragmentos lo que convierte el filme pasoliniano en lo opuesto a la tradición del cine religioso, bajo cuyo paraguas, el tema evangélico parecería haber buscado resguardarlo.

Cuando Beckett, por su parte, afirma que deja entrar el desorden en su escritura no como procedimiento, sino «porque es la verdad», o cuando Celan reduce el espesor de su lenguaje, eliminando de su vocabulario cuanto pudiese remitir a un universo (nazi) que lo habría degradado al apropiárselo, no hacen con ello una poesía o una narrativa abstractas o arbitrariamente herméticas, sino que expresans, como síntoma, el ataque más radical que un poeta podía hacer contra lo que había sido una de las mayores manifestaciones de barbarie en la historia de la humanidad. No de otro modo cabe interpretar la respuesta con que Adorno se contestaba a sí mismo al plantear si era posible la poesía después de Auschwitz. Beckett y Celan serían el testimonio contundente de que sí es posible. La dificultad, por ello, de entender (de manera «directa») las escrituras de Beckett o de

Celan no los convierte en herméticos escritores elitistas, aunque sí, tal vez, en síntomas del terror que para quien ha sufrido sus consecuencias, puede significar la entronización del *qualunquismo de la normalidad.*

Pasolini, Beckett y Celan tienen, dentro de sus evidentes diferencias, algo en común. Todos ellos basan su práctica de escritura en la reflexión sobre el estatuto «formal» de su discurso, no sobre la obviedad, o no, de sus apoyaturas anecdóticas. Podríamos plantearnos si no será el primer caso (Pasolini) el más asequible y, en consecuencia, «útil» para una práctica estética «comprometida». Proponer un debate semejante tendría sentido. Tal pregunta estaría justificada y significaría, de hecho, proponer como preferible, para una *ética de la intervención*, una *estética de lo popular* (Pasolini) frente a una *estética vanguardista* (Beckett o Celan). Pasolini, de hecho, habría explicitado dicha opción al polemizar con Edoardo Sanguineti y, en general, con *I Novissimi*. Pero, planteada en esos términos, dicha pregunta dejaría fuera a quienes también negaban la posibilidad misma de la vanguardia, pero esta vez desde *la banalidad de lo populista*. No es la *estrategia*, ni el horizonte lo que separa a Pasolini de Beckett o Celan en los ejemplos citados, sino la *táctica*.

Las palabras no designan piezas de un magma informe, neutramente denominado realidad, sino que el sistema que las engloba – el lenguaje – cumple tal papel con referencia al sistema de lo real, por cuanto la realidad se aprehende (el lenguaje surgió así) *sistematizada,* todo se relaciona con todo, aunque tal sistematización sea, de hecho, una convención. Dejo de lado los metalenguajes, cuyo funcionamiento mediatiza las estructuras de los lenguajes sobre los que aquéllas se elevan. En el caso del lenguaje poético, los elementos no significan la realidad más que en tanto *elementos dentro de un sistema.* De ahí que, en un sentido estricto, podríamos afirmar que no hay más poesía que la *poesía realista* (o que, como escribió en una ocasión José Ángel Valente, «todo gran arte es por naturaleza un arte realista»). Puesto que sin acudir a trascendentalismos podemos afirmar que todo es real, que fuera de lo real no hay nada, la simple confusión de lo *real* con lo *racional* es una simplificación. Racionalidad e irra-

cionalidad conforman dos vías de apropiación de lo real y, en consecuencia, *no pertenecen al espacio de lo real sino al de la ideología.* El funcionamiento impersonal del lenguaje nos desvela el acto mismo por el que es manipulado y a través del cual se nos manipula. Para nosotros su inconsciente es consciente, en la medida en que permite ser aprehendido como tal. No por otra razón Balzac pudo ofrecer la posibilidad de un análisis de la sociedad burguesa a Engels, o Tólstoi a Lenin.

Ya Nietzsche afirmaba que «en tanto soberana única la lógica conduce a la mentira, ya que no es la soberana única». Realistas son Kafka, Joyce, Beckett, en mayor medida si cabe que Moravia, Hemingway o Solschenitzin. Todo lo demás, desde las florituras de los seudos-vanguardistas hasta lo que el viejo Lukács llamaba, ya en época de deshielo, el «naturalismo burocrático» no es ni poesía ni realista, sino pura y simplemente banalidad.

La poesía siempre informa acerca de la realidad. El problema radica en si esa información es objetivamente correcta (simbólica) o incorrecta (imaginaria), *si produce* conocimiento o *reproduce* falsa conciencia. Es decir, si expresa correctamente o no el mundo en que vivimos.

Ideología y vanguardia

Todo lo dicho arriba comporta la necesidad de replantear el concepto de *vanguardia,* término tan ambiguo, al menos, como el de *realismo,* con el que se alude ya a un arte «no comercial ni evasivo», ya a una determinada época del arte contemporáneo (bien el de las décadas segunda y tercera del siglo, bien el posterior a la segunda guerra mundial). Las razones de esta ambigüedad, como ya observó Garroni, no meramente terminológica son muchas, pero nos interesa subrayar la que tal vez subyace a todas ellas: *el ocultamiento sistemático o la ignorancia culpable (la ciencia no cumple función decorativa, que sepamos) de la diferencia radical e irreductible entre realidad y discurso de la realidad, entre las cosas, los acontecimientos y el lenguaje.*

Emilio Garroni ya expuso en su *Proyecto de Semiótica* hasta qué punto la relación entre vanguardia e incomunicabilidad como términos correlativos e indisolubles comportaba una inversión, o peor, una ocultación del problema. El enfrentamiento entre *situacionistas,* de una parte, y reaccionarios francos y revolucionarios anticuados, de otra, en cuanto a la manera de rechazar un enemigo común (la vanguardia artística) lo dejaba bien claro. Los primeros, de modo muy coherente

> no tienen escrúpulos estéticos o culturales. Reducen el film (o el teatro, o la literatura, etc., a veces incluso la misma ciencia) a un expediente superfluo, cuya verdad o esencia es precisamente el fin *(política)* que se ha de alcanzar, y en el cual se niega valor al medio. Su posición sin duda es muy pobre, simplemente refleja de una manera muy rudimentaria un estado de ánimo, reduce la complejidad de las cosas a fórmulas mínimas y totalmente provisionales; pero con todo es una posición clara y comprensible [...] Los reaccionarios francos o los revolucionarios anticuados seguramente son peores. No quieren expresar una exigencia puramente pragmática, situacional, sino una concepción cultural compleja y estable y a la que no faltan ambiciones teóricas universales.

Si unos y otros buscan la base de lo artístico, de lo literario en lo inmediatamente comprensible, interpretable, no hacen sino reducir la significación al terreno de lo obvio y de la vulgaridad. Unicamente no plantea problemas de interpretación lo que previamente no significa nada, en la medida en que se contenta con designar una simpleza o una verdad de las llamadas de Pero Grullo. Y, sin embargo, siendo fundamentalmente un problema de dilucidación de signos codificados, la solución radicaría en la posibilidad de hacer asequibles los códigos descifradores, lo que es un problema de política cultural y por tanto remite a planteamientos más serios que el de negación de lo que implica la vanguardia. Si los códigos pertenecen, en principio, a la clase dominante y no a las dominadas, no guardan con ella una relación de dependencia *sustancial*; es decir, su valor no termina con el uso que de ellos hace aquélla. No hay más que ponerlos al alcance de todos. Una propuesta en sentido contrario

sería tan absurdo como pretender la inutilidad de *El Capital* en el tiempo de su publicación basándose en el hecho de que el proletariado no entendía lo suficiente de teoría economica para efectuar una lectura no ya productiva, sino sencillamente inteligible. Es, en definitiva, ir en contra de la Historia y de su desarrollo, atacar la ciencia y sus descubrimientos puesto que *no son inmediatamente comprensibles.* O lo que es lo mismo, confundir ciencia con ideología de la ciencia. La capacidad igualitaria del público lector puede lograrse de dos modos, a saber: rebajando la cultura a nivel de barbarie (todos igualmente analfabetos), o bien elevando el nivel cultural de los que están abajo hasta la altura de los conocimientos que a lo largo de la Historia se han ido elaborando. A nadie se le ocurre que por el hecho de ser el automóvil o el tractor producto de una economía capitalista, una mentalidad socialista hubiese debido preferir recorrer las distancias a pie o a caballo; ni preconizar la sustitución del tractor por el arado manual. Vanguardismo y tecnocracia no son términos equivalentes, por más que muy a menudo lo que se ha llamado (incorrectamente, sin duda) *vanguardia* no sea sino un arte que hereda, «no la ciencia, sino la ideología de la ciencia» (para decirlo con palabras de Marcelin Pleynet) y existe y trabaja sobre lo que, simbólicamente, podríamos denominar *plusvalía* del discurso artístico de la vanguardia. Confundirlos es algo más que un error. El *obrerismo* como práctica artística (a ello se reduce, en cierta medida, aunque ahora adopte otra máscara y otra denominación, la propuesta anti-reflexiva) no sólo es teóricamente absurdo sino reaccionario en la práctica.

Joyce sería incomprensible sin el naturalismo decimonónico, del mismo modo que los ismos del primer tercio del siglo se elevan sobre la crítica y la subversión (y, por tanto, la existencia) del simbolismo de finales del siglo XIX y principios del XX. Nada surge por generación espontánea. Todo discurso (científico, filosófico, artístico) se ha levantado sobre el espacio elaborado por los discursos existentes. Engels, en su *Anti-Dühring,* era ya bastante explícito al respecto.

De ahí que una escritura poética no transparente, capaz de introducir en su tejido discursivo la problematización de su propio

modo de «estar en el mundo» podría definirse también como una forma específica de intervención en el terreno ideológico: aquél que tiene como objeto desvelar las formas de manipulación del imaginario a través del lenguaje poético. Tal vez, en el debate sobre el verdadero significado de la presencia del realismo en la poesía española actual, podría introducirse esta posibilidad y dejar así, de una vez por todas, de discutir del sexo de los ángeles.

Jenaro TALENS
Universidad de Ginebra