

POESÍA Y TRASCENDENCIA: UN CAMINO HACIA LA VERDAD DE LA VIDA

Jaime Olmedo Ramos
Real Academia de Historia

Para José Manuel Cuenca Toribio

Resumen: El presente artículo defiende la trascendencia como esencia de la poesía y recorre históricamente las posibles posturas ante ella. Se repasa la evolución desde la trascendencia de contenido –evidente en la poesía de temática religiosa– hasta la inmanencia formal, mostrando cómo se ha intentado desligar la lírica de la realidad externa e interna de su creación y convertirla en algo autosuficiente con una mera dimensión formal. Finalmente, el autor plantea la rehumanización de la poesía como cauce para renovar su primigenia esencia trascendente y detraer la creación poética del ámbito de innecesariedad en que ha parecido caer a lo largo del siglo xx.

Palabras clave: poesía, trascendencia, religión, verdad, autor, humanización.

Abstract: This article defends the importance and essence of poetry and provides a historical overview of related perspectives. It traces its evolution from a content-based perspective, evident in religious poetry, to formal immanence, describing attempts to separate lyrics from the external and internal reality of its creation to change it into something that is self-sufficient with merely a formal dimension. Finally, the author outlines the rehumanization of poetry as a channel to renew its original transcendent essence and remove poetic creation from the scope of poetic irrelevance where it had seemed to settle during the twentieth century.

Keywords: poetry, transcendence, religion, truth, author, humanization.



0. INTRODUCCIÓN

Al glosar la poesía de Leopoldo Panero en su prólogo para *Escrito a cada instante* (1949)¹, Dámaso Alonso aseveró: “Si la poesía no es religiosa no es poesía. Toda poesía (directísima o indirectísimamente) busca a Dios”². Pocos años antes, en su prefacio a *Hombre de Dios: salmos, elegías y oraciones* (1945)³, de José María Valverde, Alonso había anticipado ya la doble vía de exploración: “Toda poesía es religiosa. Buscará unas veces a Dios en la Belleza (...). Se volverá otras veces, con íntimo desgarrón, hacia el centro humeante del misterio, llegará quizá a la blasfemia. (...) Así va la poesía de todos los tiempos a la busca de Dios (...). Sí; no hay, no puede haber poesía que no sea religiosa”⁴.

Lo que viene a postular Dámaso Alonso es que toda poesía verdadera, aunque no lo pretenda, estará siempre –“quíralo o no”, por decirlo con palabras de Pedro Miguel Lamet– “inmersa en una trascendencia”⁵, pues en la verdadera poesía queda trascendido su autor, el sentido trasciende al lector y se busca la verdad almada de todo.

No parecen ser, pues, viables las equidistancias: “Las posiciones intermedias son difíciles en poesía”⁶. En todo caso, pisando la dudosa firmeza de esa tierra de nadie ha avanzado la denominada *poesía de precisión* “que prescindir de la existencia o no existencia de Dios y se preocupa de mostrar la verdad inmediata que esconde la belleza”; línea de creación que puede tener dos facetas: una *de indiferencia*, “cuando el poeta canta la realidad sin enfrentarse con el problema de Dios porque le desborda, le tiene miedo, o la inercia no le permite emprender ese duro camino”⁷ y otra, *secularizada*, que “reconoce a Dios en el fondo de la realidad, pero, sea porque su nombre ha perdido la correspondencia con la realidad que define, sea porque las circunstancias actuales le mueven, prefiere dejar a Dios implícito en el transfondo del mundo y de su canción”⁸. Esta última elipsis calculada, esta mudez estratégica que “reconoce la existencia de Dios,

¹ Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1949, Col. La Encina y el Mar. Dámaso Alonso reeditó sus páginas como “La poesía arraigada de Leopoldo Panero”, en *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid: Gredos, 1969 (3.ª ed. aumentada), pp. 315-337.

² *Ibíd.*, p. 315.

³ Madrid: Instituto Nacional de Enseñanza Media “Ramiro de Maeztu”-Silverio Aguirre, 1945. Dámaso Alonso reeditó su prólogo como “En busca de Dios”, en *Poetas españoles contemporáneos, op. cit.*, pp. 375-380.

⁴ *Ibíd.*, pp. 375-376.

⁵ P. M. Lamet. *El Dios sin Dios de la poesía contemporánea* (pról. de José Luis Martín Descalzo). Bilbao: Ed. Mensajero, 1970 (Col. Hombre y misterio), p. 198.

⁶ *Ibíd.*, p. 196.

⁷ *Ibíd.*, p. 194.

⁸ *Ibíd.*, pp. 194-195.



pero prescinde de nombrarlo casi tácticamente, es una teología sin religión, sin atadura”⁹. En el negativo fotográfico se contempla la *poesía atea*¹⁰, que es casi un imposible, pues como afirma José Luis Martín Descalzo “[s]er ateo me ha parecido siempre algo tan difícil como ser santo”¹¹.

Recorrer históricamente la poetización de “la experiencia imaginaria del Ser” permite reconocer en sus inicios la tendencia “a una plasmación afirmativa de las intuiciones ontológicas”, que fue cediendo, con raíces en la modernidad y ramificación, hasta nuestros días, “a la seducción de una negatividad abismal que se recrea a menudo en un sentimiento de vacuidad metafísica”¹².

1. DIRECTÍSIMAMENTE

Así las cosas, desde la necesidad primeva de comunicarse, el hombre buscó la trascendencia *directísimamente*. Steiner ha llegado a afirmar que “el *homo se hizo sapiens* (...) cuando surgió la cuestión de Dios. Cuando los medios lingüísticos permitieron la formulación de esa cuestión”¹³. El arte tuvo así categoría de hecho religioso: surgió como elemento simpático para concitar el favor de la divinidad, para restablecer, para *religar*, tras una escisión original, la común unión con la trascendencia.

Echando un vistazo, aunque somero, al devenir de la creatividad humana no puede soslayarse sin voluntad de ocultación premeditada la trascendencia como pulsión imaginaria; según ha escrito García Posada, “resulta difícil negar que el gran arte constituye un poderoso esfuerzo de religación, de fundamentación del hombre en lo sagrado, en lo categórico”¹⁴. De este modo, el artista, aunque no lo procure, o ansie incluso lo contrario, es portador de un sentido que queda trascendido en su obra; así, particularizando en la lírica, ha aseverado Lamet que todo verdadero poeta “no puede

⁹ *Ibíd.*, p. 196.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 194.

¹¹ J. L. Martín Descalzo. “Prólogo”, en Pedro Miguel Lamet. *El Dios sin Dios de la poesía contemporánea*, *op. cit.*, p. 9. En el mismo sentido, Juan Antonio Herrero Brasas afirmó en tribuna pública: “El ateísmo (...) es difícil de sustentar intelectualmente” (*El Mundo*, 4 de febrero del 2009, p. 17, en su artículo “Dios probablemente existe”). “El creyente fervoroso y el ateo categórico comparten una misma concepción del asunto” (George Steiner. *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*. Madrid: Siruela, 2007, p. 100).

¹² J. M. Cuesta Abad. “La enajenación por la palabra (Reflexiones sobre el lenguaje poético en Valente)”, en Teresa Hernández Fernández (ed.). *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*. Madrid: Ediciones Cátedra/Ministerio de Cultura, 1995, p. 49.

¹³ G. Steiner. *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*, *op. cit.*, p. 99.

¹⁴ M. García-Posada. *El vicio crítico*. Madrid: Espasa Calpe, 2001, p. 41.



prescindir de nada, no puede dejar de tener una determinada religión, en sentido de alguna atadura, conexión con la realidad”¹⁵.

Según Eric Gans¹⁶, la lírica procede históricamente de plegarias o invocaciones dirigidas a la divinidad, del privilegio del “cara a cara” que Jean Clair define como “esa experiencia primera que funda el lenguaje”¹⁷. En *La Scienza Nova* (1725), Giambattista Vico hizo equivaler lo mítico a lo poético, “clave constitutiva de la edad primera de la humanidad o edad poética”¹⁸; en esa fase primigenia del hombre correspondiente con la lírica según el “Prefacio” de Víctor Hugo en *Cromwell* (1827), en esa *hora lírica* del orto cultural que distinguió Ortega¹⁹, la poesía fue antes que otra cosa comunicación con la divinidad, oración ritualizada, dicción cultural; lo que, con el tiempo, hizo la poesía profana fue reemplazar ese destinatario remoto por uno próximo –por un prójimo–, mas persiguiendo siempre efectos perlocutivos y compartiendo rasgos pragmáticos en su enunciación²⁰.

“Para que algo divino quede aprisionado/ se alza la palabra como un conjuro mágico”, escribió Rilke en la dedicatoria de sus *Elegías* a Nanny Wunderly-Volkart en la Navidad de 1923²¹. Por ello, gracias a lo que Colinas llama “sintonía entre poesía y religión”, “¿en sus mejores momentos?” –se pregunta, vistiendo acaso de interrogación una certeza– “el poema se torna plegaria, ensalmo, oración”²². Así, la poesía fue un primer cauce de religiosidad expresa y evolucionó en su elaboración formal incluso en tiempos más cercanos de nuestra era: “En la Europa cristiana de los primeros siglos la poesía sirve

¹⁵ P. M. Lamet. *El Dios sin Dios de la poesía contemporánea*, op. cit., p. 196.

¹⁶ Cfr. “Naissance du Moi lyrique: du féminin au masculin”, en *Poétique* 46, primavera de 1981, pp. 129-139.

¹⁷ J. Clair. *La responsabilidad del artista*. Madrid: Visor, 2000, p. 124.

¹⁸ A. García Berrio y J. Huerta Calvo. *Los géneros literarios, sistema e historia (una introducción)*. Madrid: Cátedra, 1992, p. 118.

¹⁹ “Tiene, pues, la cultura una hora de nacimiento –su hora lírica– y tiene una hora de anquilosamiento –su hora hierática–” (J. Ortega y Gasset. *El tema de nuestro tiempo. Ni vitalismo, ni racionalismo. El ocaso de las revoluciones. El sentido histórico de la teoría de Einstein*. Madrid: Espasa Calpe, 1987 (17.ª ed.), p. 48).

²⁰ A. Casas. “Pragmática y poesía”, en Darío Villanueva (comp.). *Avances en teoría de la literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*. Santiago de Compostela: Universidad, 1994, pp. 229-308.

²¹ Rainer Maria Rilke. *Sonetos a Grete Gulbransson* (trad. y ed. de A. Pau Pedrón). Madrid: Visor Libros, 2009, p. 26.

²² “Algo así sucedía ya desde los primeros textos literarios de las culturas originarias y, en concreto, como muy bien sabemos y sentimos, desde los salmos y otros textos sapienciales de la *Biblia*, aquellos no manchados por las sangres de la Historia, por las sangres vengativas” [Antonio Colinas. “En busca de la palabra por excelencia”, en Antonio Praena Segura y Asunción Escribano (coords.). *Cristianismo y poesía*. Salamanca: San Esteban, 2003, p. 17].



sobre todo para transmitir y glorificar una doctrina de la que ofrece una variante más accesible y más impresionante, pero a la vez menos precisa”²³.

Por ello, en algunas culturas, profeta y augur, poeta y hechicero, se confunden. Desde Platón se otorga al poeta una función medianera entre la divinidad y el hombre, y la *Poética* aristotélica (1451b) deja clara la virtud anticipadora y general de la poesía frente a la historia, por ejemplo. No se olvide, además, que la raíz de “vate” se ahonda hasta llegar a la figura del “adivino”. Así se expresa desde las primeras poéticas castellanas, como el *Arte de poesía* (1496) de Juan del Enzina, quien en su “Prohemio” recuerda que los “oráculos y vaticinaciones se daban en versos; y de aquí vino los poetas llamarse vates, así como hombres que cantan las cosas divinas”²⁴.

Por lo tanto, cuando el hombre ha escrito poesía religiosa, ésta ha sido sacra o devota, mística o ascética, a veces “en explicitud católica”, en ocasiones “en aquella lejanía que anhela creer y clama por llegar a Dios”²⁵. A veces, pues, la esencia religiosa, el centro trascendente de la poesía, se ha explicitado además en el contenido; de modo que “la poesía, religiosa por su naturaleza, se hace (...) religiosa por el tema también”, es decir, que “sólo de vez en cuando, recogida en deleite, o retorcida en agonía, se pone, directamente, cara a Dios”²⁶. De estas dos opciones, la primera, que fue etiquetada por el propio Dámaso como “arraigada”, y “resacralizada”²⁷ por otros, es aquella que “identifica el misterio operante en la realidad con el misterio de Dios”²⁸.

Esta poesía religiosa, aun en su excelencia, no puede ser otra cosa que “una aproximación tímida hacia su objeto”, que es como Menéndez Pelayo definió el arte cristiano en su *Historia de las ideas estéticas*²⁹. Pese a contener en su fondo el germen de una grandeza artística superior a todas, y precisamente por eso, el arte histórico de los pueblos cristianos no ha alcanzado en su forma, por su mismo carácter de limitación humana, la dimensión sobrenatural de sus ideas. “Un arte cristiano perfecto y adecuado a su fin sería una monstruosidad inconcebible”, sentenció don Marcelino. Más de un siglo después, el rumano Adrian Marino vino a insistir en ello en una breve parte de su monumental *Hermeneutica ideii de literatură* (1987), al tratar de la literatura sacra, cuando afirma que respecto a la experiencia espiritual originaria, el texto literario no

²³ T. Todorov. *La literatura en peligro*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2009, p. 44.

²⁴ *Apud Las poéticas castellanas de la Edad Media* (estudio preliminar, edición y notas de Francisco López Estrada). Madrid: Taurus, 1984, p. 79.

²⁵ Olegario González de Cardedal. “De poetas y liturgias”, *ABC*, 18 de octubre del 2009, p. 3.

²⁶ Dámaso Alonso. “En busca de Dios”, en *Poetas españoles contemporáneos, op. cit.*, p. 376.

²⁷ Pedro Miguel Lamet. *El Dios sin Dios de la poesía contemporánea, op. cit.*, pág. 194.

²⁸ *Ibíd.*

²⁹ Madrid: Lib. y Casa Editorial Hernando, vol. 9, 1929, p. 196. *Cfr.* Pedro Sáinz Rodríguez. *Historia de la Crítica Literaria en España* (pról. Fernando Lázaro Carreter). Madrid: Taurus, 1989, pp. 265-268.



puede ser sino pálido, restrictivo, incompleto y superficial³⁰. Pero es precisamente por esa “experiencia espiritual originaria” por lo que el arte ha alcanzado su mayor expresión cuando ha sido conmovido por la grandeza de tales pulsiones: “La palabra humana ha llegado a la cumbre cuando ha hablado a lo más divino. Los máximos poetas son aquellos en los que se ha dado esa combinación milagrosa de palabra e idea, de fondo y de forma, de imaginación y de realismo, de sobriedad y de pasión”³¹.

En las sociedades primitivas, las palabras que se utilizaban en un rito mágico se elegían con sumo cuidado y precisión, a fin de evitar la ruptura del encantamiento. La literatura sería, pues, la variante cultural más prestigiada de un tipo de lengua cifrada en su constitución, inmutable en su transmisión y precisa en su reproducción. Incluso en el siglo xx –con Lázaro Carreter como su principal enunciador entre nosotros–³², ha venido a radicarse la especificidad literaria en su constitución como *lenguaje literal*, con la inmutabilidad formal como rasgo distintivo. La poesía dota a las palabras de lo que Raimondi etiqueta como “un massimo di individualità”³³, en el sentido de que las hace no sustituibles, no resolubles en perífrasis.

Sin embargo, la materialidad de la *littera*, la inmanencia de la *literalidad*, no lo es, ni mucho menos, todo, y queda rebasada por la trascendencia. Frente a la cerrazón circular de los planteamientos externos y formales para definir el rasgo distintivo del hecho artístico o literario, se encuentra la amplitud ascendente y espiral de la universalidad estética y la atemporalidad humanizadora. Algo hay que excede las concepciones meramente estéticas, algo que late bajo las estructuras: existe *otra ladera* –en recuerdo de Dámaso Alonso al estudiar la poesía de San Juan de la Cruz–³⁴ en toda creación plena. Por todo ello, el reconocimiento de la *literalidad* de la obra literaria no debe ser pretexto para concederle a ésta *pars pro totum* un exclusivo carácter inmanente y formal. “Las palabras son logaritmos de las cosas, imágenes, ideas y sentimientos, y, por lo tanto, sólo pueden emplearse como signos de valores, nunca como valores”, según definió Ortega en “Poesía

³⁰ Cito por la traducción italiana de Marco Cugno, Adrian Marino. *Teoria della letteratura*. Bologna, Il Mulino, 1994, p. 60.

³¹ Olegario González de Cardedal. *Cuatro poetas desde la otra ladera. Unamuno, Jean Paul, Machado, Oscar Wilde. Prolegómenos para una cristología*. Madrid: Editorial Trotta, 1996, p. 2. El mismo autor ha insistido recientemente: “Máximo honor se ha hecho a su palabra [la de los poetas] convirtiéndola en medio de acercamiento de los hombres a Dios” (Olegario González de Cardedal. “De poetas y liturgias”, *art. cit.*).

³² Fernando Lázaro Carreter. “The Literal Message”, en *Critical Inquiry* III, 2, 1976, pp. 315-332. Reeditado en sus *Estudios de lingüística*. Barcelona: Crítica, 2000, pp. 149-171.

³³ Ezio Raimondi. *Novecento e dopo: considerazioni su un secolo di letteratura*, en Vincenzo Bagnoli (ed.). Roma: Carocci, 2003, p. 139.

³⁴ Dámaso Alonso. *La poesía de San Juan de la Cruz (Desde esta ladera)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto Antonio de Nebrija, 1942.



nueva, poesía vieja”³⁵. A la postre, como han concluido Antonio García Berrio y Teresa Hernández, “privar a la poesía, a la obra de arte sublime, de sus dimensiones cósmicas y trascendentales, reduciéndola a la inmanencia artificiosa de su escueta representación verbal, equivale a amputarle irremediablemente”³⁶.

2. (IN)DIRECTAMENTE

Tras el Renacimiento, y en los albores de la estética moderna, comenzó “la progresiva secularización de la experiencia religiosa” y, al tiempo, “la simultánea sacralización del arte”³⁷. El artista devino en un dios creador de su microcosmos y la belleza inició un proceso de autonomía que la fue desvinculando del mundo exterior. Esta idea, que cundió en el siglo XVIII, “es en sí misma una laicización de la idea de divinidad”³⁸, pues se atribuye al creador la capacidad, hasta entonces sólo divina, de producir obras perfectas; al tiempo, y en movimiento de aproximación ascendente, “las doctrinas románticas (...) elevaron el libro literario al rango de obra de arte verbal, parangonable con los libros religiosos”³⁹.

Aunque la equiparación entre poeta y Dios se encuentra ya en los comentarios de Cristóforo Landino a Dante en 1481 –y otros neoplatónicos en la Florencia de finales del Quattrocento–⁴⁰, fue en julio de 1775 cuando Goethe, camino de Suiza, paró en Estrasburgo y en su catedral comparó el espíritu creador del hombre con el de la naturaleza⁴¹. La antigüedad grecolatina desconocía el concepto de creación: un poeta era un mediador entre los dioses y los hombres. De hecho, *poiesis* estrictamente significa construcción, no creación *ex nihilo* ni génesis heurística; traducir *poiesis* como creación supone insertar en el concepto griego un elemento extraño a él: la doctrina judaico-

³⁵ *El Imparcial*. Madrid, 13 de agosto de 1906. (Cito por la edición en José Ortega y Gasset. *Obras completas*, tomo I. Madrid: Revista de Occidente-Alianza Editorial, 1993 (2.ª reimpr., 1.ª ed. 1983), pp. 48-52, dentro del epígrafe “Moralejas”).

³⁶ A. García Berrio y M.ª Teresa Hernández. *La poética: tradición y modernidad*. Madrid: Síntesis, 1990, p. 99.

³⁷ Tzvetan Todorov. *La literatura en peligro*, op. cit., p. 44.

³⁸ *Ibíd.*, p. 46.

³⁹ G. Gullón. *Una Venus mutilada. La crítica literaria en la España actual*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008, p. 66.

⁴⁰ M. H. Abrams. *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the critical Tradition*. Nueva York: Norton & Co., 1953, pp. 482-505.

⁴¹ *Apud* Ernst Robert Curtius. *Letteratura europea e medioevo latino*, en Roberto Antonelli (ed.). Florencia. La Nuova Italia, 1993, p. 439.



cristiana de la creación. Como previene Curtius, si se califica al poeta como creador, se está usando una “metáfora teológica”⁴².

En la Ilustración, según ha demostrado Schaeffer, con el eclipse de lo sagrado por el culto a la razón, el arte comenzó a ocupar esa posición, puesto que había “surgido de la visión sagrada de la vida” y “el artista ingresó en el espacio abandonado por el profeta y el sacerdote”⁴³. Sin embargo, a pesar de afirmar la autonomía de la obra de arte y de polarizar su perfección en la belleza, se mantuvo aún una intensa vinculación con las realidades exterior e interior del poeta.

La situación se ahonda con el Romanticismo, si bien tampoco se desliga la poesía del mundo: se busca algo divino, aunque no religioso; es una religión laica: el absoluto que se postula no es “el propuesto, como tal, por ninguna religión establecida”⁴⁴. De hecho, se ha afirmado que “[l]a religión secreta del Romanticismo fue el panteísmo”⁴⁵ y el *panteísmo consecuente*, esto es, su consecuencia necesaria, es, según el propio Feuerbach, el ateísmo⁴⁶.

Dentro de la “aproximación trascendental”⁴⁷ para interpretar el arte –una más junto a las aproximaciones mimética, intencional, funcionalista, institucional histórica y simbólica–, desde el Romanticismo hasta la contemporaneidad, vertiendo en lo profano algunos principios de San Agustín o de Santo Tomás de Aquino, se volvió a concebir el arte como el lugar de relación con el misterio esencial del mundo. Para Jacques Rivière, hasta el siglo XVII el escritor escribe para distraer a los demás, pero “sólo con el advenimiento del Romanticismo empieza a considerarse el acto literario como una especie de incursión y su resultado como una revelación”⁴⁸. El arte se resacraliza en apariencia e incluso se traslada el vocabulario de la contemplación y la autosuficiencia a su descripción –el primero en hacerlo fue Shaftesbury en sus *Characteristics of Men, Manners, Opinion, Times* (1790)–, pero siempre de un modo sustitutivo y pretendiendo el fundamento de una nueva *religión* que buscará, cada vez más, su esencia en la inmanencia formal, en su autosuficiencia expresiva.

Con la Ilustración y el Romanticismo, en fin, la literatura ya no se concibió como un medio para *docere et delectare*, según la tradición clásica, sino como “un remedio

⁴² *Ibid.*, p. 166.

⁴³ *Apud* Sixto Castro. *En teoría, es arte*. Salamanca-Madrid: San Esteban-EDIBESA, 2005, p. 98.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 95.

⁴⁵ José María Valverde. *Movimientos literarios*. Barcelona: Salvat, 1981, p. 28.

⁴⁶ Feuerbach. “Vorläufige Thesen zur Reform der Philosophie”, en *Kleine Schriften*, Suhrkamp: Verlag, 1966, p. 124.

⁴⁷ Sixto Castro. *En teoría, es arte, op. cit.*, pp. 85-101.

⁴⁸ *À la trace de Dieu* (pref. Paul Claudel). París: Gallimard, 1925.

contra el oscurantismo religioso⁴⁹, y así “se comienza a sacralizar el texto”⁵⁰; a fuerza de pretender liberarla de la religión, la literatura “se convierte en una suerte de opio, es decir, en una religión sustitutiva”⁵¹, gracias a la cual, y a cualquier de las manifestaciones artísticas, “el individuo humano puede alcanzar lo absoluto”⁵².

3. INDIRECTÍSIMAMENTE

Pero las posiciones de vanguardia siguieron *indirectísimamente* su marcha religadora, y se fue pasando gradualmente de la trascendencia contenidista a la inmanencia formal, tratando de dotar del máximo espesor imaginario autosuficiente la formulación material pretendidamente autónoma. Es el momento en que los medios se convierten en fines y “[l]a ausencia de finalidad externa queda en cierta medida compensada por la densidad de las finalidades internas”⁵³.

Lo que se ha pretendido durante los dos últimos siglos es colmar un vacío, compensar una ausencia, resultado de la ruptura definitiva entre poema y mundo: “La expresividad metapoética explora el espacio negativo de extinción del valor trascendente de la palabra y la disolución de sus lazos religadores”⁵⁴. El arte pretendió que su reino sí fuera de este mundo, y sólo de este mundo.

La creación poética había sido durante siglos expresión de la verdad —una verdad correspondiente con lo real numeroso o único—, “que es un sangrarse el corazón”, como la definió Gracián en el precepto 181 de su *Oráculo manual*⁵⁵. Sin embargo, a partir del Barroco comienza un proceso de opacidad frente a la transparencia renacentista, un repliegue del yo frente al despliegue humanista anterior, y “el efecto inmediato de esta cancelación de la extraversion del corazón sobre el mundo es la retirada consecuente de la verdad de él”⁵⁶.

⁴⁹ Antoine Compagnon. *¿Para qué sirve la literatura?: lección inaugural de la cátedra de Literatura Francesa Moderna y Contemporánea del Collège de France, leída el jueves 30 de noviembre de 2006* (trad. Manuel Arranz). Barcelona: Acontilado, 2008, p. 39. Sobre ésta y otras publicaciones en la misma línea, véase mi breve nota: “La evolución francesa: autores y títulos de un nuevo tiempo literario”, en *Revista de Occidente*, n.º 348 (mayo de 2010), pp. 150-156.

⁵⁰ Germán Gullón. *Una Venus mutilada. La crítica literaria en la España actual*, op. cit., p. 82.

⁵¹ Antoine Compagnon. *¿Para qué sirve la literatura?*, op. cit., p. 42.

⁵² Tzvetan Todorov. *La literatura en peligro*, op. cit., p. 51.

⁵³ *Ibíd.*, p. 51.

⁵⁴ J. M. Cuesta Abad. “La enajenación por la palabra (Reflexiones sobre el lenguaje poético en Valente)”, en Teresa Hernández Fernández (ed.). *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, op. cit., pág. 65.

⁵⁵ Baltasar Gracián. *Oráculo manual y arte de prudencia*, en Emilio Blanco (ed.). Madrid: Cátedra, 1995, p. 201.

⁵⁶ Fernando R. de la Flor. *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2005, p. 35.



Desde 1789 hay un cambio de orientación estética que propone el arte como anti-naturaleza⁵⁷ cuando la poética clásica había afirmado rotundamente la relación con el mundo exterior. El *docere* clásico mudó su objeto a partir del idealismo alemán. Cuando en 1793 Hölderling, Hegel y Schelling compartieron habitación en el Seminario de Tubinga, escribieron en colaboración un texto conservado de puño y letra de Hegel: el *Primer programa del idealismo alemán* que postula la hermandad de verdad y bien en la belleza; al tiempo que se cree que la función de la poesía es “instruir a la humanidad”, se reclama “monoteísmo de la razón y del corazón, y politeísmo de la imaginación, del arte”, y se pretende una nueva mitología: la mitología de la razón⁵⁸.

Con la idea del hombre divinizado surge la afirmación de Feuerbach en sus *Tesis provisionales para la reforma de la filosofía* (1842) –críticas con los postulados de Hegel, fallecido once años antes, en 1831–, según la cual “el secreto de la teología es la antropología”. Como ha interpretado Carlos Díaz, “el hombre con el hombre formarían la humanidad divinizada, lo que Marx denominaría no mucho tiempo después ‘el paraíso en la tierra’. Un comunismo metafísico en Feuerbach se traduce luego en Marx en un comunismo de las fuerzas de producción y de los medios de producción”⁵⁹.

Aun evitando a conciencia la glosa de esta afirmación compleja, que conduciría a una divinización o absolutización del hombre, del “más acá” ensayada ya por la mitología griega hace más de dos milenios y medio, puede alternarse el orden de los factores para, esta vez sí, alterar el producto: “el secreto de la antropología es la teología”, pues nada hay en el hombre que se explique en ausencia de la trascendencia: “el meollo de una teoría de la cultura es ‘religioso’”, afirmó Steiner⁶⁰.

En su prólogo a *Aurora. Reflexiones sobre los prejuicios morales*, fechado en el otoño de 1886, Nietzsche –autor, con el monólogo del loco en *La Gaia Scienza*, del texto canónico sobre el asesinato de Dios– se declaraba hostil “a toda forma actual de fe y cristiandad” y calificaba de “trasnochado y apolillado” el conjunto de ideas integrado por Dios, Virtud, Verdad, Justicia y Amor al prójimo. En su amarga sucesión de discrepancias, confesaba Nietzsche su aversión al “hedonismo de los artistas, a su falta de conciencia, que pretende convencernos de adorar cuando ya no creemos”⁶¹. Quizás sin pretenderlo, el campeón germano de la deshumanización estaba aportando una de las claves para interpretar

⁵⁷ Hans Robert Jauss. “El arte como anti-naturaleza. A propósito del cambio de orientación estética después de 1789”, en Darío Villanueva (comp.). *Avances en Teoría de la literatura*, op. cit., pp. 117-148.

⁵⁸ Antonio Pau. *Hölderlin. El rayo envuelto en canción*. Madrid: Editorial Trotta, 2008, pp. 65-70.

⁵⁹ Carlos Díaz (ed. y trad.). *Fenomenología del espíritu*. Madrid: Alhambra, 1987, p. 142.

⁶⁰ George Steiner. *En el castillo de Barbazul*. Barcelona: Ediciones Guadarrama, 1976 (Col. Punto Omega, n.º 227), p. 78.

⁶¹ Nietzsche. *Aurora. Reflexiones sobre los prejuicios morales* (trad. Genoveva Dietrich). Barcelona: Alba Editorial, 1999, p. 16.



todo el arte que le sucedería en un siglo xx que estaba ya en ciernes: durante la centuria transcurrida se han presentado objetos de adoración en los que, *ismo* tras *ismo*, era cada vez más difícil creer. Se nos hizo pensar que la belleza era autónoma, independiente del bien, como consecuencia de considerar el arte innecesario, un divertimento prescindible, y se diagnosticó ceguera al tiempo que se asignaron nuevos lazarillos procedentes de la república mandarina de lo secundario, cuando, como afirma Diderot, “la belleza, para un ciego, no es más que una palabra cuando está separada de la utilidad”⁶².

Cuando Nietzsche cuestionó la propia verdad sólo quedó en pie la belleza. *Les fleurs du mal* (París, 1857) de Baudelaire marcaron un hito desde su creación en el debate contemporáneo sobre arte y realidad, literatura y vida, ficción y verdad, quizás formalmente inaugurado por la autobiografía de Goethe *Dichtung und Wahrheit* (1811-1831). Con Baudelaire –como concluyó Hugo Friedrich⁶³ se inició un proceso de despersonalización en la poesía moderna, “una cierta estilización abstracta”⁶⁴, que cristalizó en *l’absence de toute rose* de Mallarmé y el *je est un autre* rimbaudiano como rupturas entre la palabra y el mundo en busca de un pretendido lenguaje autorreferente desvinculado de un núcleo existencial⁶⁵.

El encuentro, a finales del siglo xix, por tanto, de los versos simbolistas franceses con las teorías posrománticas de Schopenhauer y Nietzsche –antihegelianos en tanto que niegan la subjetividad de la lírica– dio como resultado, entre otras cosas, uno de los grandes debates de la posmodernidad: el problema del *yo*. Arte y realidad extremaron entonces sus trayectos durante casi todo el siglo xx.

No extraña, pues, el carácter lúdico de algunas vanguardias –ludismo elevado a teoría estética y cultural europea con el *Homo ludens* (1938) de Johan Huizinga⁶⁶, ni el ensimismamiento estético de las artes, ni algunos ejercicios intrascendentes con la

⁶² Diderot. *Carta sobre los ciegos para uso de los que leen* (intr., trad. y notas Ángel J. Capelletti). Madrid: Ediciones de La Piqueta, 1978, p. 26.

⁶³ Cfr. *Die Struktur der modernen Lyrik*. Hamburg: Rowohlt, 1956.

⁶⁴ A. García Berrio. *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*. Madrid: Cátedra, 1994 (2.ª ed. revisada y ampliada), p. 178.

⁶⁵ José Antonio Marina ha escrito palabras concluyentes en este sentido: “Por cierto, engarlitado en el garlito de la palabra sin referente, Mallarmé acabó diciendo que todo existía para convertirse en Libro. Conmigo que no cuente. Mallarmé podría ser el patrón de todos los disparates que la lingüística autónoma, desligada de la semántica, de los hablantes, de la comprensión, de la realidad, ha producido en este siglo”. José Antonio Marina. *La selva del lenguaje. Introducción a un diccionario de los sentimientos*. Barcelona: Anagrama, 1999 (4.ª ed.), p. 74.

⁶⁶ Pedro Aullón de Haro. “Sobre Friedrich Schiller y la creación del pensamiento estético y poético moderno”, en su estudio preliminar de Friedrich Schiller, *Sobre Poesía ingenua y Poesía sentimental*. Madrid: Verbum, 1994, p. XXII.



novedad o la transgresión⁶⁷ como única razón de ser⁶⁸: “(...) se trata de la intrascendencia vanguardista, de la aplicación, por así decir, de un código antiromántico-simbolista o, con otras palabras, el sometimiento de la categoría de juego al proceso general vanguardista de destrascendentalización del arte y el pensamiento a fin de centralizar, entre otras cosas, la idea rectora de novedad”⁶⁹. El ludismo queda para hipostasis y momentos muy concretos de la historia del arte, pero incluso en esos momentos, “en sus mínimos juegos”⁷⁰, la poesía es misterio. El formalismo, la inmanencia lingüística, la expresividad metapoética, “simboliza con sus formas patológicas la necesidad que siente el lenguaje de recuperarse de su agotamiento histórico y de su desvaloración social”⁷¹.

Jean Clair se pregunta si lejos de ser la expresión suprema de la libertad de espíritu, la vanguardia no fue “un banco de pruebas de la intolerancia espiritual (...). Al librar al arte de la obligación de servir a la Iglesia y los Príncipes, (...) la secularización del arte que suponía la modernidad (...) firmaba su sometimiento a las fuerzas de un Mal aún peor”⁷²: el de las dictaduras. Clair insiste en que la modernidad, “fruto perverso del romanticismo y pervertido por el nazismo”, ha tenido responsabilidad “en esa teodicea del Mal que hace perder el rostro, aniquila el nombre y vuelve impotente la palabra del hombre”⁷³. Citando el *Gott is Form* de Gottfried Benn, dice que Dios es Forma. Clair cierra, pues, su libro con una apuesta por la trascendencia: “Es la única respuesta posible, a mi parecer, al sarcasmo de un arte contemporáneo, que ha olvidado del todo sus deberes pero también sus poderes”⁷⁴.

3.1. *La religión del arte*

El espacio posmoderno ha sido dominado por la diseminación, por lo que Octavi Fullat⁷⁵ denomina “falta de convergencia hacia algún absoluto” y, entre otras causas, “la decadencia de la antigua y magnífica arquitectura de la certeza religiosa”, en palabras

⁶⁷ Anthony Julius. *Transgresiones. El arte como provocación* (trad. Isabel Ferrer). Barcelona: Destino, 2002.

⁶⁸ “La cuestión –dice Unamuno sobre el cubismo– es llamar la atención, sea como fuere, vencer pronto más bien que vencer para mucho tiempo”. Miguel de Unamuno. *En torno a las artes (del teatro, el cine, las bellas artes, la política y las letras)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1976, p. 59.

⁶⁹ Pedro Aullón de Haro. “Sobre Friedrich Schiller y la creación del pensamiento estético y poético moderno”, en su estudio preliminar de Friedrich Schiller. *Sobre Poesía ingenua y Poesía sentimental, op. cit.*, p. XXII.

⁷⁰ Dámaso Alonso. “En busca de Dios”, en *Poetas españoles contemporáneos, op. cit.*, p. 370.

⁷¹ J. M. Cuesta Abad. “La enajenación por la palabra (Reflexiones sobre el lenguaje poético en Valente)”, en Teresa Hernández Fernández (ed.). *El silencio y la escucha: José Ángel Valente, op. cit.*, p. 66.

⁷² Jean Clair. *La responsabilidad del artista, op. cit.*, p. 58.

⁷³ *Ibíd.*, p. 125.

⁷⁴ *Ibíd.*, p. 126.

⁷⁵ Octavi Fullat. *El siglo postmoderno (1900-2001)*. Barcelona: Editorial Crítica, 2002, p. 152.



de Steiner, ha conducido a lo que él denomina *Nostalgia del Absoluto*⁷⁶, es decir, un “inmenso vacío”, un “hambre de lo trascendente”, “hambre de mitos, de explicaciones totales y anhelamos profundamente una profecía con garantías”. Entre los intentos por llenar el vacío central dejado por esa “erosión de la teología” surgieron las *mitologías* o “teologías sustitutas” del marxismo, el diagnóstico freudiano o junguiano de la conciencia (el psicoanálisis) y la antropología estructural de Lévi-Strauss. Pero también la religión del arte.

Se han explicitado antes las bases románticas de un mensaje supletorio que en el siglo XX se llevó al extremo y se afaná sobre todo en desarrollar su propia jerarquía, su propio aparato administrativo. Después de que en 1933 T. S. Eliot negara cualquier asociación o analogía entre poesía y misticismo, entre la creación poética y la experiencia mística⁷⁷, en su conferencia *Propos sur la poésie* pronunciada en la Université des Annales el 19 de noviembre de 1937, Paul Valéry dejaba muy claro cómo en su juventud había tenido la sensación de que “era necesario muy poco para que naciera una especie de culto, de religión de una nueva clase”, pues

todas las condiciones de una formación, de una creación casi religiosa, estaban absolutamente reunidas. (...) entonces reinaba una especie de desencantamiento de las teorías filosóficas, desdén hacia las promesas de la ciencia (...). Las religiones habían sufrido los asaltos de la crítica filológica y filosófica. La metafísica parecía exterminada por los análisis de Kant⁷⁸.

Desde ese punto de arranque, la situación en Francia llegó hasta la consideración administrativa de la cultura por Malraux como una “religión laica sustituta de la religión”⁷⁹. A finales de la década de 1950, Malraux “quería que las artes (...) sustituyeran al Dios ausente y pudieran fundar y renovar, en su lugar, el lazo simbólico entre todos los franceses y el Estado”⁸⁰. Vattimo vio claras las pretensiones: “esta verdadera y propia mitificación de la figura del artista no se entiende sino en el marco de una cultura que tiende a sustituir la religión por el arte”⁸¹.

⁷⁶ George Steiner. *Nostalgia del Absoluto* (trad. María Tabuyo y Agustín López). Madrid: Siruela, 2001.

⁷⁷ T. S. Eliot. *Función de la poesía y función de la crítica* (trad. J. Gil de Biedma). Barcelona: Tusquets, 1999, p. 184.

⁷⁸ Editada en su *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor, 1990.

⁷⁹ Marc Fumaroli. “Estado educador y Estado cultural: un dilema francés sin resolver”, en *Revista de Occidente* 328 (septiembre del 2008), p. 9.

⁸⁰ *Ibíd.*, p. 18.

⁸¹ Gianni Vattimo. *Más allá de la interpretación* (intr. Ramón Rodríguez). Barcelona: Paidós Ibérica, 1995, p. 118.



El arte, que había surgido de la visión sagrada de la vida, era ahora el único cauce generador de absoluto, con sus propios oficiantes y ministros, con su propio “santoral laico u artístico (...) compitiendo con el religioso”⁸², pero concentrando la masa en su interior, con una densidad implosiva, como un agujero negro. Echando mano del étimo, se ha insistido en el arte como único cauce proveedor de trascendencia y se ha dejado bien claro el objeto de suplantación:

Art is not a substitute religion: it is a religion (in the true sense of the word: ‘binding back’, ‘binding’ to the unknowable, transcending reason, transcending being. (...) Church is no longer adequate as a means of affording experience of the transcendental, and of making religion real –and so art has been transformed from a means into the sole provider of religion: which means religion itself⁸³.

Pero ni siquiera en esa “religión de las artes” hubo absoluto o unidad en su predicación, y el control se fue deslizando hacia el relativismo, hacia el multiculturalismo. En ese mismo sentido, en la décima conferencia del Nexus Institute de Ámsterdam celebrada en el 2004, *The Idea of Europe*, Steiner llamaba al arma porque, a pesar de las raíces cristianas de Europa, “el cristianismo es una fuerza en decadencia”. y prevenía contra el probable surgimiento de una “Europa poscristiana”⁸⁴.

Tras todo ello, la conclusión en los albores del siglo XXI es clara: “las teorías posreligiosas o sustitutas y todas las variedades de lo irracional han demostrado no ser otra cosa que ilusiones”⁸⁵.

Tras derrumbar y arrumbar los otros puntales, se presenta a la poesía como el único medio capaz de contactar con la verdad del mundo; pero una verdad de este mundo, relativa, raquítica, contingente, perecedera, finita.

⁸² Germán Gullón. *Una venus mutilada*, op. cit., p. 62. En las pp. 63-64 se desarrolla una alegoría con términos como templo religioso, creyentes, sacerdotes laicos de la cultura. Y en la p. 105 se añade: sectas literarias, apóstoles, conversos, ritos, etc.

⁸³ Gerhard Richter, “Notes 1964-1965”, publicadas por vez primera en Hans-Ulrich Obrist (ed.). *Texte, Schriften und Interviews*. Frankfurt am Main and Leipzig: Insel Verlag, 1994. En Charles Harrison y Paul Wood (trads.). *Art in Theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2003 (2.ª ed.), p. 759 (pp. 757-760).

⁸⁴ G. Steiner. *La idea de Europa* (pról. Mario Vargas Llosa, intr. Rob Riemen y trad. María Condor). Madrid: Siruela, 2005.

⁸⁵ G. Steiner. *Nostalgia del Absoluto*, op. cit., p. 109.



3.2. Sin autor, sin Autor

A pesar de la “trasposición de las Sagradas Escrituras a los textos literarios” que se ha repasado, a pesar de esa “sacralización de los textos”, a pesar de esa divinización del autor y su mensaje⁸⁶, se rompe con el autor como codificador del sentido de la obra a favor de la “polivalencia infinita” del texto, de su autonomía, de su relativización. Se relativizó el significado codificado por el autor y se disgregó en tantos significados cuantos los lectores le asignaran; pero si algo puede significarlo todo, termina por no significar nada.

Una vez desprestigiado el autor como fuente biográfica de su producción estética, la obra parece alcanzar una autonomía plena viajando libre de ataduras y sentidos predeterminados al encuentro de un lector, quien es libérrimo para otorgar a la obra su interpretación más intuitiva, despreocupándose del núcleo de sentido y cifrándolo todo en la periferia de polisemia que toda obra acarrea.

Se desarrolló el concepto *lyrisches Ich* (un *yo lírico* impersonalizado), justo entre siglos, en el círculo de Stefan George –un grupo muy influido por la poesía simbolista francesa– y quedó formulado teóricamente por Margarete Susman en 1910⁸⁷. A partir de ahí, no fueron escasas las teorías y las prácticas que aumentan la distancia entre la vida y las palabras, y que, en concreto, llegaron a justificar la ficción lírica con arraigos forzados en lecturas a conveniencia de las teorías platónicas o aristotélicas del concepto de mimesis, cuando la lírica entronca más con la diégesis en tanto que exposición directa del autor.

Oponiéndose al *lyrisches Ich* de Susman, a la *desegotización* (*Entichung*) de Oskar Walzel (*Leben, Erleben und Dichten*, 1912), al fingimiento de Ingarden (*Das literarische Kunstwerk*, 1935) y a la despersonalización de Friedrich (*Die Struktur der modernen Lyrik*, 1956), y tratando de desvincular la lírica de los géneros literarios caracterizados en mayor grado por la ficción, Kate Hamburger⁸⁸ redujo a dos la tradicional tipología triádica de los géneros literarios, agrupando la épica y la dramática, más ficcionales, frente a la lírica por una mayor referencia subjetiva de ésta en el *yo-origen* de la enunciación.

⁸⁶ M. García Posada. *El vicio crítico, op. cit.*, p. 38.

⁸⁷ En su obra *Das Wesen der modernen Deutschen Lyrik*. Stuttgart: Strecker & Schröder, 1910.

⁸⁸ *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart, 1957. El libro de Hamburger no tuvo una rápida versión a otras lenguas. Pasaron más de quince años hasta que en 1973 Marilyn J. Rose lo tradujo al inglés con el título *The logic of literature* (Bloomington: Indiana University Press), y casi treinta hasta que en 1986 Pierre Cadiot lo vertió al francés con el título *Logique des genres littéraires* (París: Seuil), con un prefacio de Gérard Genette, lo que quizás explique el título. Ese mismo año fue traducido por Margot P. Malnic al portugués como *A lógica da criação literária* (São Paulo: Perspectiva). Hasta 1995, en que lo hizo José Luis Arántegui con el título de *La lógica de la literatura* (Madrid: Visor), no se tradujo al español y, aún queda por trasladarse al italiano. Para más datos al respecto, véase mi trabajo “Arte y realidad: medio siglo frente a siglo y medio”, en *Revista de Occidente*, n.º 317 (octubre de 2007), pp. 128-134.



El arte ha llegado a asumirse “como un espacio singularmente atravesado por la mentira y el fingimiento enmascarador” en que triunfa “esa gran paradoja, según la cual se produce una exigencia de no correspondencia entre los artificios discursivos y el propio estado del corazón”⁸⁹.

En lírica, empero, funciona de forma diferente lo que Coleridge, en el capítulo XIV de su *Biographia literaria* (1817), denominó “the willing suspension of disbelief” o “poetic faith” –y que Alfonso Reyes tradujo como la “suspensión voluntaria del descreimiento”–, porque sentimos que el pacto de ficcionalidad reduce su convenio a la mínima expresión, ya que ni la ficción ni su *epojé* pertenecen a los terrenos de la lírica personal en el grado en que pertenecen a otras modalidades narrativas o dramáticas, sin que esto reste carácter literario al discurso poético subjetivo. El problema de grados que se aprecia en la literatura impide que valga a la lírica en su totalidad la plantilla que se aplica para entender otras creaciones. En lírica, el criterio adecuado es el de *autenticidad*, esto es, “si se relaciona con el sujeto real enunciador directamente o no”⁹⁰. Una búsqueda de humanidad que Raimondi, en demanda de la posibilidad de *verdicità* en la palabra literaria, denomina “scrupolo di conoscenza” y que califica como uno de los valores intangibles de la experiencia literaria⁹¹.

En este sentido, acaso sea más adecuada la activación de lo que Emilio Lledó denominó “suposición necesaria”:

La mismidad del texto es precisamente la *alteridad* de su origen. Es evidente que esos *actos originadores* del texto y que resumimos con la palabra *autor*, no están en nuestra experiencia. Son resultado de una suposición. Pero de una suposición necesaria. De lo contrario, todo texto sería simple lenguaje. La conversión de un lenguaje en texto es, precisamente, su historicidad, o sea, su *ser obra* de un autor⁹².

Como afirmó, en intencionada analogía, García-Posada: “No hay posible ateísmo en literatura: la criatura, la obra, remite a un creador”⁹³. Y remite no “per metonimia”⁹⁴ como adelantó Raimondi, sino, dando un paso más, por metáfora o traslación al autor, ya

⁸⁹ Fernando. R. de la Flor. *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano, op. cit.*, p. 277.

⁹⁰ Á. L. Luján Atienza. “La lírica y los límites de la ficción”, en *Revista de Literatura* 123. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, t. LXII, 2000, p. 18.

⁹¹ E. Raimondi. *Novecento e dopo. Consideración su un secolo di letteratura*. Roma: Carocci editore, 2003, p. 84.

⁹² E. Lledó. *El silencio de la escritura*. Madrid: Espasa Calpe, 1998 (ed. corregida y aumentada), pp. 120-121.

⁹³ M. García-Posada. *El vicio crítico*. Madrid: Espasa, 2001, p. 53.

⁹⁴ “(...) l’opera equivale per metonimia all’autore in quanto è un sistema organizzato dinamicamente con una tendenza dominante da verificare e individuare di volta in volta nell’atto linguistico”. E. Raimondi. *Scienza*

que esta remisión o equivalencia ha de basarse en un principio de semejanza o identidad, no por contigüidad, como corresponde al conjunto de tropos de la serie metonímica.

La dicotomía –aunque ni simple ni nítida– entre el sujeto empírico y el sujeto lírico debe entenderse, por seguir a Lázaro Carreter, como una *delegación* textual del autor, nunca como la *disociación* entre un yo biográfico y un yo escritural⁹⁵; lo primero conduce a la transitividad creativa entre ambos planos; lo segundo, a la intransitividad.

Llegados a ese punto, la única salvación para la literatura es su (re)humanización⁹⁶. Eso supondría sacarla del “corsé de juegos formales, lamentos nihilistas y egocentrismo solipsista”, del “gueto formalista” en que ha caído⁹⁷, y volver a defender, en respuesta a la pregunta retórica de Compagnon, que la literatura sirve para mucho.

3.3. Sin verdad

Desde el Renacimiento, se persigue en la literatura una belleza vinculada a o dependiente de la verdad y del bien; y es a partir del siglo XVIII cuando progresivamente se aísla la belleza, hasta entonces un elemento secundario.

Sin embargo, la ficción de la literatura, como todo el arte, en palabras de Vargas Llosa, “hunde sus raíces en la experiencia humana, de la que se nutre y a la que alimenta”⁹⁸, y es que incluso “la irrealidad y las mentiras de la literatura son también un precioso vehículo para el conocimiento de verdades profundas de la realidad humana”⁹⁹. Imre Kertész ya defendió en 1997 la necesidad de buscar la verdad en una época en que parece eludirse tal propósito: “Quien no miente ya es bastante original”¹⁰⁰. “Nuestra era –continúa el autor– es la era de la verdad, no cabe la menor duda. Aun así, seguimos mintiendo por mera costumbre, aunque todo el mundo nos vea el plumero”¹⁰¹.

e letteratura 330. Turín: Einaudi, 1978 (Col. Piccola Biblioteca Einaudi. Filologia. Linguistica. Critica letteraria), p. 220.

⁹⁵ F. Lázaro Carreter. “El poeta y el lector”, en su obra *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra, 1990, (Col. Crítica y estudios literarios), pág. 37. Véase también la parte inicial de mi trabajo “Transitividad de la delegación autorial: poesía y poética de Ángel García López”, en *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica* 33. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2008, pp. 233-253.

⁹⁶ Jaime Olmedo. “La rehumanización del arte”, en *Torre de los Lujanes* 61. Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País (septiembre), 2007, pp. 191-209.

⁹⁷ Tzvetan Todorov. *La literatura en peligro*, op. cit., p. 98.

⁹⁸ Mario Vargas Llosa. *La verdad de las mentiras*. Madrid: Santillana-Alfaguara, 2002, p. 20.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 399.

¹⁰⁰ Imre Kertész. *Yo, otro (Crónica del cambio)* (trad. Adan Kovacsics). Barcelona: El Acantilado-Quaderns Crema, 2002, p. 20.

¹⁰¹ *Ibid.*, pp. 80-81.



El discurso de ingreso de Álvaro Pombo en la Real Academia Española el 20 de junio del 2004 –y su contestación por Carmen Iglesias–, titulado *Verosimilitud y verdad*, supuso una de las penúltimas reaperturas del debate sobre la verdad y el valor del arte con una clara apuesta, en su conclusión, por el deseo de verdad frente al deseo de belleza. Hay que añadir ahora que en literatura, en arte incluso, “la irrealidad y las mentiras” conducen al “conocimiento de verdades profundas de la realidad humana”: es *la verdad de las mentiras*, por aprovechar el título de Vargas Llosa¹⁰². Se resuelve así, en un sentido, una polaridad esquemática que quedaría completada, en el sentido contrario, con el reconocimiento de imaginación en todo discurso referencial o incluso egocentrista, lo que supone, en fin, una “referencia desdoblada” entre la ficción y la autobiografía¹⁰³. Ni realismo antiestético, pues, ni esteticismo deshumanizado.

La cuestión de poesía y verdad se ha venido silenciando en la teoría y la crítica contemporáneas, como si fuera un asunto “sospechoso de tendenciosidad metafísica y condenado al limbo del entendimiento ‘premoderno’ de la obra poética”¹⁰⁴ o a las “catacumbas” de un arte “perdido en lo sublime y en lo formal”¹⁰⁵.

Según Luis Alberto de Cuenca, en los últimos veinticinco años de poesía española conviven dos tendencias que se corresponden con las dos tradiciones mayoritarias en las décadas anteriores y cuya polarización ha originado la alternancia de estilos y concepciones: “Para una de estas tradiciones, la poesía es esencialmente comunicación; para la otra, un fin en sí misma”¹⁰⁶. A la primera opción –dominante según de Cuenca en los primeros años de la transición– responden la “poesía de la experiencia”, la “poesía figurativa” y la “línea clara”. De la segunda son muestra la “poesía del silencio o minimalista”, el “neopurismo” y el “neosurrealismo”.

La dicotomía, en cambio, es otra muy distinta. El error –generalizado– tiene que ver, precisamente y sobre todo, con la propia visión de los antólogos respecto de los paradigmas en los que se han desarrollado y se desarrollan las últimas generaciones.

¹⁰² La ficción de la literatura, como todo el arte, en palabras de Vargas Llosa “hunde sus raíces en la experiencia humana, de la que se nutre y a la que alimenta”. Mario Vargas Llosa. *La verdad de las mentiras*, op. cit., p. 20. Y es que, incluso, “la irrealidad y las mentiras de la literatura son también un precioso vehículo para el conocimiento de verdades profundas de la realidad humana”. *Ibid.*, p. 399.

¹⁰³ Dominique Combe. “La référence dédoublée: le sujet lyrique entre fiction et autobiographie”, en Dominique Rabaté (ed.). *Figures du sujet lyrique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1996, pp. 37-63. Traducción española: “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía”, en Fernando Cabo Aseguinolaza (comp.). *Teorías sobre la Lírica*. Madrid: Arco Libros, 1999, pp. 127-153.

¹⁰⁴ José Manuel Cuesta Abad. *Poema y enigma*. Madrid: Huerga & Fierro, 1999, p. 11.

¹⁰⁵ Germán Gullón. *Los mercaderes en el templo de la literatura*. Madrid: Caballo de Troya, 2004, pp. 140 y 141.

¹⁰⁶ Luis Alberto de Cuenca y Prado. “La lírica (1975-2000)”, en Real Academia de la Historia. *Veinticinco años de reinado de S. M. don Juan Carlos I*. Madrid: Espasa-Calpe, 2002, p. 852.



Una y otra vez cae el erudito –cosa grave en quien tiene la obligación de la clarividencia– en la insidiosa simplificación de definir la tendencia actualmente dominante como “poesía de la experiencia”, soslayando el hecho de que no se trata verdaderamente, según propia confesión de sus integrantes, sino de una poética de la “experiencia fingida”, de la mascarada, una poesía relativista y posmoderna o, lo que es igual, de la deconstrucción y del vacío autorial. Tan esteticista, por tanto, y tan oscura como ese “neopurismo” o “neosurrealismo” que decíamos más arriba. Donde falta la verdad, falta el sentido, y consiguientemente la claridad.

Lo que hay en realidad es una polémica permanente entre quienes defienden una poesía puramente sensual, biológica, esteticista y deshumanizada, ofrecida absurdamente como máscara vacía e intercambiable, mera logomaquia relativizada que debe ser reinventada por cada nuevo lector, y quienes optan por una poesía humanizada y humanizadora, plena de contenido y de sentido. O lo que es lo mismo: entre quienes, como Nietzsche, ridículamente atentan contra el sentido común, dicen descreer de la autoría y ven en la obra de arte un universo increado, azaroso e intrascendente, el reino del monólogo egoísta (y aquí entra la poesía de la “experiencia fingida”, tanto como la del conocimiento-logomaquia), y quienes consideran la necesidad perentoria de la autoría, de la autoridad creacional, y ven la obra de arte como un universo verdaderamente abierto al otro, ordenado y trascendente, comunicación y *aletheia*, la “casa de la presencia”, por usar un término afortunado del nobel Octavio Paz¹⁰⁷.

No hace mucho, *Tempo di bilanci. La fine del Novecento* (2005), de Cesare Segre (2005), ha venido a integrar ese corpus de obras que se paran a contemplar nuestro estado y ver por dónde nos han traído nuestros pasos. Destaca sobre todos el capítulo “Etica e letteratura”¹⁰⁸, que es prácticamente la conclusión de decenios de actividad del crítico piemontés y una ampliación del discurso pronunciado con motivo de su investidura como doctor *honoris causa* por la Universidad de Granada el 6 de junio del 2003. En esas páginas, frente al axioma croceano, que por su defensa de la intuición excluye toda relación entre arte y moral, Segre reconoce la pulsión ética como uno de los parámetros más importantes para la valoración de una obra literaria. Por tal motivo, confiando en que la literatura puede ser la portadora idónea de lo que él denomina “una nuova sensibilità etica”, defiende que es el momento de exigir de la literatura el interés ético, que es fundamental no sólo para las letras o las artes, sino también para la supervivencia de la civilización. Por eso, le parece cínico excluir de los parámetros de

¹⁰⁷ Miguel Argaya Roca y Jaime Olmedo Ramos. “Poesía española en la segunda mitad del siglo xx”, en Jaime Olmedo Ramos (dir.). *Sobre el caudal del tiempo (Verso y prosa en el siglo xx)*. Talavera de la Reina: Organismo Autónomo Local de Cultura-Excmo. Ayuntamiento de Talavera, 2004, pp. 145-195.

¹⁰⁸ Cesare Segre. *Tempo di bilanci. La fine del Novecento*. Turín: Einaudi, 2005, pp. 207-217.



juicio de una obra literaria la cualidad humana de su mensaje, que se convierte en una fuerza interior capaz de hacer que la literatura merezca de nuevo la posición eminente que tuvo en el pasado y que, parece, ha venido perdiendo.

Sin embargo, el arte no es sólo el terreno para esas cuquerías, es uno de los pocos recursos “realmente eficaces que restan [para socializarnos en plenitud] tras la crítica nihilista a las creencias y costumbres colectivas y el abandono de los antiguos instrumentos de socialización del yo”¹⁰⁹.

Coincido con Gomá cuando afirma que “ha llegado la hora de un arte público, que nuevamente hable de los temas comunes a los hombres”¹¹⁰, un arte de temas ambiciosos y valientes –incluso altruistas–, que no se recree en la liberación de su subjetividad, sino en socializar la individualidad¹¹¹.

4. CONCLUSIÓN NECESARIA, ¿PERO IMPOSIBLE?

Dentro de los intentos por ocupar el espacio vaciado anteriormente, a los contenidistas éticos se les opusieron los formalistas estéticos, que condujeron al arte y a la literatura al terreno de la “neutralidad absoluta”, al “rigor nihilista”¹¹², negándole su capacidad de influir social o moralmente.

El que se excluya cualquier relación de la literatura con el resto del mundo alimenta el creciente desinterés por ella. El nihilismo en literatura ha llegado a ser no ya una negación de la representación del mundo, sino una “representación de la negación”¹¹³, excepto en lo que tiene que ver con el autor, sumido por completo en el solipsismo, en “la pura expresividad subjetiva”¹¹⁴, aunque esta norma y su excepción aparente se complementan en la negación o desprecio del mundo exterior, “el mundo que el yo comparte con los demás”¹¹⁵; cuando, como concluyó Umberto Eco: “Se escribe sólo para un lector. Los que dicen que escriben sólo para sí mismos no es que mientan. Es que son espantosamente ateos. Incluso desde un punto de vista rigurosamente laico”¹¹⁶.

¹⁰⁹ J. Gomá. *Ejemplaridad pública*. Madrid: Taurus, 2009, p. 251.

¹¹⁰ J. Gomá. “Ingenuidad aprendida: un programa filosófico”, en *Revista de Occidente* 336 (mayo) 2009, pp. 88-89.

¹¹¹ J. Gomá. *Ejemplaridad pública*, *op. cit.*, p. 251.

¹¹² A. Compagnon. *¿Para qué sirve la literatura?*, *op. cit.*, p. 50.

¹¹³ Tzvetan Todorov. *La literatura en peligro*, *op. cit.*, p. 38.

¹¹⁴ J. Gomá. “Ingenuidad aprendida: un programa filosófico”, *art. cit.*, p. 88.

¹¹⁵ Tzvetan Todorov. *La literatura en peligro*, *op. cit.*, p. 40.

¹¹⁶ U. Eco. *Sobre literatura*. Barcelona: Destino, 2002, p. 346.



Las nuevas tesis tuvieron su ejército defensor: “La metafísica ha desembarcado en la literatura con ese redoble de botazas que siempre impresiona de entrada”¹¹⁷, y la crítica, esas “potencias oscuras”¹¹⁸ en que el lector delegó su poder de decisión, se llenó de estribillos “jasperianos, husserlianos, kierkegaardianos (...)”. Nuevas exégesis comenzaron a guiar los pasos de un público al que se le asignaba “ojos sin consecuencias”¹¹⁹, que es como califica Diderot a los indoctos en su *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven*.

La anterior ha sido la centuria en que el péndulo de la evolución creativa ha oscilado con una mayor amplitud; durante años, los platillos de la balanza artística se han ido cargando y descargando de manera más inversamente proporcional, desde el conceptismo más radical al formalismo más extremo; desde el compromiso más grosero al ensimismamiento más egotista.

La literatura dejó de ser símbolo exorreferente y pasó a ser signo endorreferente. De la sustitución del símbolo por el signo se derivó una importante consecuencia:

el signo abarca tanto al significante como al significado. En el símbolo se alude al referente, al contenido externo, en el signo, en cambio, el referente es interior al signo mismo, es decir, no se sale nunca de la capa formal, de ese espacio donde las formas se piensan entre sí. (...) Si el lenguaje en el siglo XVI era ‘representativo’, desde finales del pasado siglo [el siglo XIX] ya no trata de representar nada sino que solo habla de sí mismo¹²⁰.

En *Los mercaderes en el templo de la literatura* Germán Gullón acusó al esteticismo de la decadencia literaria y diagnosticó dos de las causas principales del fin de lo que denomina la Era de la Literatura: la desvinculación de arte y vida y el encanto por la forma. Más que un retorno –imposible, por otra parte– al realismo decimonónico, el autor propugna una revitalización de la literatura, una rehumanización del arte, una reivindicación contenidista; precisamente, el despojarse de tal dimensión es lo que ha convertido a la literatura del siglo XX “en un arte irrelevante”¹²¹ cuando en realidad la forma es ancilar en arte y ni siquiera la belleza depende exclusivamente de ella, como afirma Gullón en la última página de su ensayo. La involución ha sido tal que se asume con naturalidad “la percepción moderna de que los significantes flotan ahora en su materialidad, sin estar ya anclados a sus antiguas significaciones”¹²².

¹¹⁷ J. Gracq. *La literatura como bluff*. Madrid: Editorial Nortedur, 2009, p. 60.

¹¹⁸ *Ibíd.*, p. 9.

¹¹⁹ Diderot. *Carta sobre los ciegos para uso de los que leen*, *op. cit.*, p. 24.

¹²⁰ F. García Lara. “Poética del juicio estético en José Ángel Valente”, en Teresa Hernández Fernández (ed.). *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, *op. cit.*, pp. 41-42.

¹²¹ G. Gullón. *Los mercaderes en el templo de la literatura*. Madrid: Caballo de Troya, 2004, p. 157.

¹²² Fernando R. de la Flor. *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano*, *op. cit.*, p. 202.



Renunciar a la dimensión humana del arte supone caer en un artificio vacío; supone intentar desposeer a la creación del sentido de trascendencia y comunicación que el autor fija intencionalmente en su obra¹²³; algo que ha generado siempre la desconfianza de pensadores como Steiner, para quien “[l]a complacencia en el estilo, en la ‘orfebrería’ de las formas expresivas, constituye hoy una postura de mandarines, una actitud casi sospechosa”¹²⁴.

Ortega trató sobre “Cultura y vida” en *El tema de nuestro tiempo* (1920-1921). Allí hablaba de “lealtad con nosotros mismos”, imperativo vital que hubiese llevado a eliminar de la cultura “todas aquellas formas de ella que son incompatibles con la vida, que son utópicas y conducen a la hipocresía”¹²⁵, con el fin de evitar que la cultura quedase “cada vez más distante de la vitalidad que la engendra y, en su espectral lejanía, condenada al anquilosamiento”. Insistía Ortega en que

[l]a cultura nace del fondo viviente del sujeto y es como he dicho con deliberada reiteración, vida *sensu stricto*, espontaneidad, ‘subjetividad’. (...) La cultura sólo pervive mientras sigue recibiendo constante flujo vital de los sujetos. Cuando esta transfusión se interrumpe, y la cultura se aleja, no tarda en secarse y hieratizarse. Tiene, pues, la cultura una hora de nacimiento –su hora lírica– y tiene una hora de anquilosamiento –su hora hierática–¹²⁶.

Como se ha apuntado, en el siglo xx se ha sustituido la trascendencia contenidista por la inmanencia formal, pero el tratar de encerrar el Ser en la forma tiene una consecuencia: “la negación de trascendencia metafísica convive con la sacralización formal de la inmanencia (meta)poética”¹²⁷, y hay, como se ha visto, una especie de religiosidad metapoética.

Se han secularizado los estratos mitopoéticos y se ha tendido a la introversión formal, a la introspección reflexiva del lenguaje; se ha pasado de la metafísica a la metalingüística o metapoética, pero “la escritura metapoética moderna alberga una concepción *in-*

¹²³ Véase Miguel Argaya. “Para una teoría del sentido en la creación poética”, en *SCIO. Estudios y propuestas en ciencias sociales y humanidades* 3, Valencia, 2008 (noviembre), pp. 11-42.

¹²⁴ G. Steiner. *En el castillo de Barbazul*. Barcelona: Ediciones Guadarrama, 1976 (Col. Punto Omega, n.º 227), pp. 96 y 97.

¹²⁵ J. Ortega y Gasset. *El tema de nuestro tiempo. Ni vitalismo, ni racionalismo. El ocaso de las revoluciones. El sentido histórico de la teoría de Einstein*. Madrid: Espasa Calpe, 1987 (17.ª ed.), p. 47.

¹²⁶ *Ibíd.*, p. 48.

¹²⁷ J. M. Cuesta Abad. “La enajenación por la palabra (Reflexiones sobre el lenguaje poético en Valente)”, en Teresa Hernández Fernández (ed.). *El silencio y la escucha: José Ángel Valente, op. cit.*, p. 51.



trascendente de la materia formativa que la sustenta”¹²⁸. Por todo ello, “[e]l desencuentro entre poesía y teología fue mortal para ambas”¹²⁹.

García Berrio ha sido quien mejor ha diagnosticado el problema y se ha vacunado contra él, al poner de manifiesto la falacia del mito omnipotente del lenguaje poético, y artístico en general, que ha intentado desprestigiar la capacidad simbólico-referencial (conceptual, sentimental e imaginativa) del lenguaje, que tiene en ella la verdadera razón de su consistencia. García Berrio desmonta las tesis de los cuatro pilares más significativos en la constitución del mito estético que se refuta: Heidegger, Blanchot, Derrida y Paul de Man, para concluir que

[l]a consistencia del lenguaje poético actúa contra la mitificación irracional de la estética deconstructiva, pero no rebaja la dignidad simbólica de la palabra poética; antes bien, la exalta y ennoblece al precisarla en sus límites diferenciales del “estándar” lingüístico y al enraizarla en los restantes mecanismos antropológicos: psicológicos, sociales e históricos, que se confabulan en los imprevisibles fenómenos de la creación poética y de la experiencia estética¹³⁰.

Literatura y realidad continúan trayectos paralelos, cuando no divergentes, pero como afirmó José Antonio Marina, “en este momento, el arte y la filosofía han perdido la realidad, quieren recuperarla pero no saben cómo. Por eso toda reflexión sobre el realismo desborda la estética para entrar en la metafísica”¹³¹. La clave para esa recuperación fue mostrada por Sartre en sus póstumos *Cahiers pour une morale* (1983): la presuposición del realismo es que Dios existe. En verdad, la presuposición del arte es que Dios existe: “Hay que ser terriblemente religioso para ser artista”, afirmó David H. Lawrence¹³². Y un libro de poesía nos da la ocasión de considerar nuevamente “la condición religadora de la voz poética con la divinidad”¹³³.

Por todo eso, ya dijo Steiner que las preguntas sobre qué es poesía, música o arte “son, en última instancia, preguntas teológicas”¹³⁴, pues lejos de ruidos, interferencias o

¹²⁸ *Ibid.*, p. 50.

¹²⁹ Olegario González de Cardedal. *Cuatro poetas desde la otra ladera. Unamuno, Jean Paul, Machado, Oscar Wilde. Prolegómenos para una cristología*, op. cit., p. 2.

¹³⁰ A. García Berrio. “Lenguaje poético: entre mito y consistencia”, en *Revista de Occidente* 154. Madrid, 1994 (marzo), p. 29.

¹³¹ “Ortiz Echagüe y la realidad”, en *Ortiz Echagüe. Catálogo (13 de junio-13 de septiembre de 1999)*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999, p. 11.

¹³² *Apud* George Steiner. *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?*, Barcelona, Destino, 1992, p. 276.

¹³³ Florencio Martínez Ruiz. “La poesía religiosa en Adonais”, en *Medio siglo de Adonais (1943-1993)*, Madrid, Rialp, 1993, p. 138.

¹³⁴ George Steiner. *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?*, op. cit., p. 275.



Jaime Olmedo Ramos

silencios calculados, en los grandes versos se escucha siempre lo que, en el primero de los sonetos a Grete Gulbransson, Rilke definió como “la poderosa voz del matorral en llamas”.

