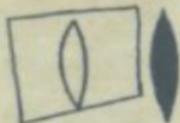


George Steiner

# Presencias reales



Ensayos / Destino

**PRESENCIAS**  
**REALES /**  
**George Steiner**

Título Original: *Real Presences*

Traductor: López guix, Juan Gabriel

©1989, Steiner, George

©1991, Destino

Colección: Ensayos / Destino, 6

ISBN: 9788423321029

Generado con: QualityEbook v0.35

**Presencias reales.**

**¿Hay algo en lo  
que decimos?**

# George Steiner

*Para Jacqueline Werly, fuente de  
música*

*Las pruebas cansan la verdad.*  
Georges Braque

*Para filosofar, hay que descender  
hasta el caos primitivo y sentirse en él  
como en casa.*

# Wittgenstein

# Índice

I. Una ciudad secundaria

II. El contrato roto

III. Presencias

Índice de nombres

# I. Una ciudad secundaria

## 1

Seguimos hablando todavía de la «salida» y la «puesta» del sol. Y lo hacemos como si el modelo ptolomeico del sistema solar no hubiese sido sustituido, de forma irreversible, por el copernicano. En nuestro vocabulario y nuestra gramática habitan metáforas vacías y gastadas figuras retóricas que

están firmemente atrapadas en los andamiajes y recovecos del habla de cada día, por donde erran como vagabundos o como fantasmas de desván.

Por esta razón, los hombres y las mujeres racionales —en especial en las realidades científicas y tecnológicas de Occidente— se siguen refiriendo a «Dios». Por esto el postulado de la existencia de Dios persiste en tantos giros irreflexivos de expresión y alusión. No hay reflexión o creencia plausible que garantice Su presencia. Ni tampoco prueba inteligible alguna. Allá donde Dios se aferra a nuestra cultura, a nuestras rutinas del discurso, es un

fantasma de la gramática, un fósil fijado en la infancia del habla racional. Hasta aquí Nietzsche (y muchos tras él).

Este ensayo argumenta lo contrario.

Plantea que cualquier comprensión coherente de lo que es el lenguaje y de cómo actúa, que cualquier explicación coherente de la capacidad del habla humana para comunicar significado y sentimiento está, en última instancia, garantizada por el supuesto de la presencia de Dios. Mi hipótesis es que la experiencia del significado estético —en particular el de la literatura, las artes y la forma musical— infiere la posibilidad necesaria de esta «presencia real». La aparente paradoja de una

«posibilidad necesaria» es, precisamente, la que el poema, la pintura o la composición musical tienen derecho a explorar y poner en acto.

Este estudio se propone sostener que la apuesta en favor del significado del significado, en favor del potencial de percepción y respuesta cuando una voz humana se dirige a otra, cuando nos enfrentamos al texto, la obra de arte o la pieza musical, es decir, cuando encontramos al *otro* en su condición de libertad, es una apuesta en favor de la trascendencia.

Esta apuesta —es la de Descartes, la de Kant y la de cualquier poeta, artista, compositor de quien tengamos

constancia explícita— afirma la presencia de una realidad, de una «sustanciación» (es patente la resonancia teológica de esta palabra) en el lenguaje y la forma. Supone un paso, más allá de lo ficticio o lo puramente pragmático, desde el significado a la significatividad. Según esta conjetura, «Dios» es, pero no porque nuestra gramática esté gastada; sino que por el contrario, esta gramática vive y genera mundos porque existe la apuesta en favor de Dios.

Semejante conjetura, dondequiera que haya sido o sea emitida, quizá resulte completamente errónea.

Y, de ser incómoda, lo será en grado

sumo.

## 2

Uno de los espíritus radicales del pensamiento actual ha definido la tarea de esta edad oscura como la de «aprender de nuevo a ser humano». En una escala más restringida, debemos, a mi entender, aprender de nuevo lo que está comprendido en una plena experiencia del sentido creado, del enigma de la creación tal como se hace sensible en el poema, la pintura y la exposición musical.

Para ello, quiero empezar con una parábola o ficción racional.

Imaginemos una sociedad en la que esté prohibida toda conversación acerca de arte, música y literatura. En dicha sociedad, todo discurso, oral o escrito, sobre libros, pinturas o piezas musicales serios será considerado palabrería ilícita.

En esta comunidad imaginaria, las únicas críticas de libros serían las que encontramos en las gacetas filosóficas del siglo XVIII y en las publicaciones trimestrales del siglo XIX: resúmenes desapasionados de las nuevas publicaciones, junto con extractos y citas representativos. No habría revistas de crítica literaria; ni seminarios académicos, conferencias o coloquios

sobre este o aquel poeta, dramaturgo o novelista; ni revistas especializadas en Joyce o en Faulkner; ni interpretaciones ni ensayos sobre la sensibilidad en Keats o la fuerza en Fielding.

Los textos, donde fuesen necesarios, continuarían siendo establecidos y recopilados en la forma más rigurosa y lúcida. Esta forma es *filológica*, un término y un concepto cruciales que deseo articular en este ensayo. Lo prohibido sería el milésimo artículo o libro sobre los verdaderos significados de *Hamlet* y el inmediato artículo posterior que lo refuta, lo restringe o lo aumenta. Estoy imaginando una república contraplatónica en la que

críticos y reseñadores han sido prohibidos; una república para escritores y lectores.

Así, habría catálogos, razonados y escrupulosos, de la obra de un artista, de exposiciones de arte, museos y colecciones públicas y privadas. Estarían fácilmente disponibles reproducciones de la mejor calidad; en cambio, estarían prohibidas la crítica de arte, las reseñas periodísticas de pintores, escultores o arquitectos. Se acabarían los tomos sobre el simbolismo en Giorgione, los ensayos sobre la psique de Goya o los ensayos sobre esos ensayos. De nuevo, el orden de comentario permitido sería

«filológico», es decir, de un tipo explicativo e históricamente contextual. Y aquí constituye sin duda un reto el problema que surge del hecho de que toda explicación es, en alguna medida, valorativa y crítica.

La prohibición principal haría referencia a las reseñas, las críticas y las interpretaciones discursivas (en tanto opuestas a los análisis) de las composiciones musicales. Creo que la cuestión de la música es central para la de los significados del hombre, de su acceso o no a la experiencia metafísica. Nuestras aptitudes para componer y responder a la forma y el sentido musicales implican de modo directo el

misterio de la condición humana. Preguntar «¿Qué es la música?» puede perfectamente ser un modo de preguntar «¿Qué es el hombre?». No debemos acobardarnos ante tales términos y ante las impropiedades semánticas fundamentales que puedan traer consigo. Las escurridizas —pero también inmediatas— categorías del habla, de la interrogación, tienen un imperativo y una claridad propios. La cuestión es que estas categorías necesitan ser vividas antes de poder ser dichas.

De este modo, en nuestra ficción, habría una prodigalidad de partituras musicales, de pautas para la ejecución y la audición; por el contrario, no habrá,

cada noche o cada semana, veredictos sobre nuevas obras, ni descripciones verbales de lo daimónico en Beethoven o de los deseos de muerte en Schubert. Allí donde haga falta el análisis, éste será pragmático y anónimo. Una vez más, el formato permitido será el que intentaré definir y caracterizar como «filológico».

En resumen, estoy construyendo una sociedad, una política de lo primario; de immediateces con respecto a los textos, las obras de arte y las composiciones musicales. El objetivo es un modo de educación, una definición de valores desprovista, en la mayor medida posible, de «metatextos»: textos sobre

textos (pinturas o música), conversación académica, periodística y académico-periodística (el formato hoy día dominante) sobre estética. Una ciudad para pintores, poetas, compositores y coreógrafos, no para críticos de arte, literatura, música o ballet, estén en la plaza pública o en la Academia.

Liberadas de las energías de la interpretación y las disciplinas de la comprensión, ¿existirán y evolucionarán en esta comunidad imaginaria, la literatura, la música y las artes sin ser examinadas ni valoradas? El ostracismo del chismorreo de altura (la palabra alemana *Gerede* transmite el tenor exacto de la frenética vacuidad), ¿dará

lugar a un silencio profundo y pasivo — el silencio puede ser también de una cualidad muy receptiva y activa y fiel— en torno a la vida de la imaginación creativa?

En absoluto.

### 3

La pregunta por sí misma refleja ya nuestra *misère* actual. Habla del predominio de lo secundario y lo parasitario. Revela una idea radicalmente falsa de las funciones de la interpretación y la hermenéutica. En esta última palabra habita el dios Hermes, patrón de la lectura y, en virtud de su

papel de mensajero entre los dioses y los humanos, los vivos y los muertos, patrón también de la resistencia del significado a la mortalidad. La hermenéutica se define, por lo general, como el conjunto de métodos y prácticas sistemáticos de explicación y exposición interpretativa de textos y, en particular, de las Escrituras y los clásicos. Por extensión, tales métodos y prácticas se aplican a las lecturas de una pintura, una escultura o una sonata. En este ensayo intentaré analizar la hermenéutica como puesta en acto de un entendimiento responsable, de una aprehensión activa. Los tres sentidos principales de la palabra «interpretación» nos

proporcionan una orientación vital. Un intérprete es un descifrador y un comunicador de significados. Es un traductor entre lenguajes, entre culturas y entre convenciones performativas. Es, en esencia, un ejecutante, alguien que «actúa» (*acts out*) el material ante él con el fin de darle vida inteligible. De ahí, el tercer sentido importante de «interpretación». Un actor o una actriz interpretan a Agamenón o a Ofelia. Un bailarín interpreta la coreografía de Balanchine. Un violinista, una partita de Bach. En cada uno de estos ejemplos, la interpretación es comprensión en acción; es la inmediatez de la traducción.

Esta comprensión es analítica y

crítica al mismo tiempo. Cada ejecución de un texto dramático o una pieza musical es una crítica en el sentido más vital del término: es un acto de aguda respuesta que hace sensible el sentido. El «crítico teatral» por excelencia es el actor y el director que, con el actor y por medio de él, prueba y realiza las potencialidades de significado en una obra. La verdadera hermenéutica del teatro es la representación (incluso la lectura en voz alta de una obra suele penetrar mucho más hondo que cualquier reseña teatral). De modo similar, ni la musicología ni la crítica literaria pueden decirnos tanto como la acción del significado que es la ejecución. Cuando

experimentamos y comparamos diferentes interpretaciones —es decir, ejecuciones— del mismo ballet, la misma sinfonía o el mismo cuarteto, entramos en la vida de la comprensión.

Analicemos el aspecto moral del caso —que será fundamental para mi propósito—. A diferencia del reseñador, el crítico literario, el vivisector y juez académico, el ejecutante invierte su propio ser en el proceso de interpretación. Sus lecturas, sus puestas en acto de significados y valores elegidos, no son los de un examen externo. Son un compromiso con el riesgo, una respuesta que es, en su sentido radical, responsable. ¿Ante qué,

con la salvedad del orgullo del intelecto o el prestigio profesional, responde el reseñador, el crítico o experto académico?

Llamaré *responsabilidad* a la respuesta interpretativa bajo la presión de la puesta en acto. La auténtica experiencia de comprensión, cuando nos habla otro ser humano o un poema, es de una responsabilidad que responde. Somos responsables ante el texto, a la obra de arte o a la ofrenda musical en un sentido muy específico: moral, espiritual y psicológico al mismo tiempo. El objeto de este trabajo es desentrañar las implicaciones de esta triple responsabilidad. La cuestión inmediata

es: cuando se trata del significado y la valoración en las artes, nuestros mejores informadores son los artistas.

Esto es manifiesto en la música, el teatro o el ballet. Lo es menos en lo referente a la literatura no teatral. Sin embargo, también aquí la comprensión puede hacerse acción e inmediatez. Mucha gran poesía, no sólo las *Odas* de Píndaro o la épica homérica, sino también la de Milton, Tennyson o Gerard Manley Hopkins, exige el recitado. Los significados de la poesía y la música de esos significados, que llamamos métrica, son también del cuerpo humano. Los ecos de la sensibilidad que provocan son viscerales y táctiles. Y hay

una prosa importante no menos concentrada en la articulación oral. Las diversas musicalidades, el tono y la cadencia en Gibbon, Dickens, Ruskin, son más resonantes a la comprensión activa cuando estos autores son leídos en voz alta. La erosión de tal lectura en la mayoría de las prácticas adultas ha hecho enmudecer las tradiciones primarias tanto en la poesía como en la prosa.

En lo referente al lenguaje y la partitura musical, la interpretación activa también puede ser interior. El lector u oyente individual puede convertirse en un ejecutante de significado sentido cuando aprende de

memoria un poema o un pasaje musical. Aprender de memoria es proporcionar al texto o a la música una claridad y una fuerza vital que habitan en ellos mismos. El término empleado por Ben Jonson («ingestión») es muy preciso. Lo que sabemos de memoria se convierte en un instrumento en nuestra conciencia, un «marcapasos» en el crecimiento y la complicación vital de nuestra identidad. Ninguna exégesis o crítica venida del exterior puede incorporar tan directamente en nuestro interior los medios formales, los principios de organización ejecutiva de un hecho semántico, ya sea verbal o musical. El recuerdo preciso y el recurso a la

memoria no sólo profundizan nuestro dominio de la obra: generan una reciprocidad modeladora entre nosotros y lo que sabemos de memoria. A medida que cambiamos, también lo hace el contexto que da forma al poema o la sonata internalizados. El recuerdo, a su vez, se convierte en reconocimiento y descubrimiento (reconocer es conocer de nuevo). La creencia griega arcaica según la cual la memoria es la madre de las Musas expresa una noción fundamental acerca de la naturaleza de las artes y del pensamiento.

Los temas, aquí, son políticos y sociales en su sentido más fuerte. Cultivan el recuerdo por regla y

compartirlo pone a una sociedad en contacto natural con su propio pasado. Y lo que es aún más importante, salvaguardar la esencia de la individualidad. Lo aprendido de memoria y susceptible de rememoración constituye el lastre del yo. Las presiones de la exacción política y la marea detergente de la conformidad social no pueden apartarlo de nosotros. En soledad, tanto si es pública como si es privada, el poema recordado o la partitura tocada en nuestro interior son los custodios y los recordadores —otra designación un tanto arcaica sobre la que se inspirará mi razonamiento— de lo que es resistente, de lo que debe ser

mantenido sin mancillar en nuestra psique.

Bajo la censura y la persecución, gran parte de la mejor poesía rusa moderna ha circulado de boca en boca y se ha recitado de forma interior. Las indispensables reservas de la protesta, del registro auténtico, de la ironía, en Ajmátova, Mandelstam y Pasternak, han sido preservadas y publicadas calladamente en las ediciones de la memoria personal.

En nuestros permisivos sistemas sociales, el aprendizaje de memoria ha sido ampliamente borrado de la enseñanza secundaria y de los hábitos de la lectura y la escritura. El volumen

electrónico y la fidelidad de los bancos de datos informatizados y de los procesos de recuperación automática debilitarán aún más la fuerza de la memoria individual. El estímulo y la sugestión adquieren cada vez más un carácter mecánico y colectivo. Ante el fácil recurso a los medios electrónicos de representación, gran parte de la música y la literatura sigue siendo puramente externa. La distinción es entre «consumo» e «ingestión»; el peligro que se corre es que el texto o la música pierdan lo que los físicos llaman su «masa crítica», sus poderes implosivos en el interior de las cámaras de eco del yo.

En nuestra ciudad imaginaria, hombres y mujeres practicarán las artes de la lectura, la música, la pintura o la escultura en los modos más directos posibles. La gran mayoría, que no son escritores, ni pintores, ni compositores será, en la medida de sus posibilidades y su libertad, respondiente, responsable en acción. Aprenderán de memoria (*by heart, par coeur*), percibiendo el elemental pulso de amor implícito en algunos idiomas; sabedores de que el «amateur» es aquel que ama (*amatore*) lo que conoce e interpreta. Las interposiciones de paráfrasis, comentarios o sentencias académico-periodísticos habrán sido eliminadas. La

interpretación será, en grado sumo, vivida.

No obstante, ¿significa esto la pérdida de la crítica en el sentido más estricto, la pérdida de la argumentación ponderada sobre los fenómenos estéticos, sobre la forma y el valor?

De nuevo, nos hallamos ante un error de concepto.

## 4

Todo arte, música o literatura serios constituyen un acto *crítico*. Lo son, en primer lugar en el sentido de la expresión de Matthew Arnold: «una crítica de la vida». Ya sea realista,

fantástica, utópica o satírica, la composición del artista es una contradecларación al mundo. Estético significa encarnar interacciones concentradas y selectivas entre las restricciones de lo observado y las ilimitadas posibilidades de lo imaginado. Esta intensidad formada de la visión y el ordenamiento especulativo es, siempre, una crítica. Afirma que las cosas podrían ser (han sido, serán) diferentes.

Sin embargo, la literatura y las artes son también crítica en un sentido más particular y práctico. Encarnan una reflexión expositiva, un juicio de valor, sobre la herencia y el contexto al que

pertenecen.

Ningún arte, literatura o música estúpidos perduran. La creación estética es inteligencia en sumo grado. La inteligencia de un artista importante puede ser la de la intelectualidad soberana. Las mentes de Dante o Proust se hallan entre las más analíticas y sistemáticamente informadas de las que tenemos constancia. Es difícil igualar la perspicacia política de un Dostoievski o un Conrad. A la vista está el rigor teórico de un Durero, de un Schönberg. De todos modos, la intelectualidad es sólo una faceta de la inteligencia creativa; no necesita ser dominante. En mayor medida que los hombres y las

mujeres corrientes, el pintor, escultor, músico o poeta importante relaciona la materia prima, las anárquicas prodigalidades de la conciencia y del subconsciente, con las latencias, a menudo inadvertidas e inexploradas ante él, de la articulación. Esta traducción que convierte lo inarticulado y lo privado en la materia general de reconocimiento humano requiere una cristalización e inversión máxima de introspección y control. Carecemos de la palabra correcta para la estimulación y el gobierno excepcionales del instinto, para la ordenada utilización de la intuición, característicos del artista. Es obvio que está en acción una

inteligencia de intensidad suprema, ya sea alojada en las manos de un escultor que tamborilea los dedos sobre la mesa, ya en los sueños de Coleridge. ¿Cómo no habría de ser esta inteligencia también crítica con sus propios productos y los que lo preceden? Las lecturas, las interpretaciones y los juicios críticos del arte, la literatura y la música ofrecidos desde el interior mismo del arte, la literatura y la música son de una penetrante autoridad, raramente igualada por los ofrecidos desde fuera, los presentados por el no creador, es decir, el reseñador, el crítico, el académico.

Daré unos ejemplos.

Virgilio lee a Homero, guía nuestra lectura de él, como no puede hacerlo ningún crítico externo. La *Divina Comedia* es una lectura de la *Eneida*, técnica y espiritualmente «en casa», «autorizada» en los diversos sentidos interactivos de la palabra, como no puede serlo ningún comentario extrínseco de alguien que no sea un poeta. La presencia, visiblemente insinuada o exorcizada, de Homero, Virgilio y Dante en *El paraíso perdido* de Milton, en la sátira épica de Pope y en la peregrinación que se remonta a sus antecedentes de los *Cantos* de Ezra Pound es una «presencia efectiva», una crítica en acción. De forma sucesiva,

cada poeta coloca a la urgente luz de sus propósitos, de sus propios recursos lingüísticos y compositivos, los logros formales y sustantivos de su(s) predecesor(es). La práctica propia somete dichos antecedentes al análisis y a la apreciación más estrictos. Lo que la *Eneida* rechaza, altera, omite, de la *Iliada* y la *Odisea* es sobresaliente e instructivo en un modo tan crítico como lo que incluye a través de la variante, la *imitatio* y la modulación. Las disociaciones graduales del Peregrino con respecto a su Maestro y guía hacia el final del *Purgatorio* de Dante, las correcciones hechas a la *Eneida* en las citas y las referencias que se hacen a

ella en el *Purgatorio*, constituyen la más minuciosa de las lecturas críticas. Informan acerca de los límites sentidos de lo clásico con respecto a la revelación cristiana. No existe equivalente académico-crítico.

El *Ulises* de Joyce es una experiencia crítica de la *Odisea* en el plano de la estructura general, de los instrumentos narrativos y de la particularidad retórica. Joyce (como Pound) lee a Homero con nosotros. Lo lee a través de las refracciones rivales no sólo de Virgilio o de Dante, sino a través de la aguda inteligencia crítica de sus propios ecos inventados, de su propio propósito superlativo de

derivación. A diferencia de la lectura del comentarista crítico o académico, la de Joyce es fiel al original precisamente porque coloca en grave peligro la estatura, el destino de su propia obra.

Tales actos de crítica y autocrítica dentro del movimiento crítico desempeñan la preminente función de toda lectura digna de consideración. Hacen del texto pasado una presencia presente. Esta vitalizante valoración del carácter presente de lo pasado, junto con la previsión crítica de sus apelaciones a la futuridad (ahora, dice Borges, *Ulises* es anterior y prefigura la *Odisea*) es lo que define la justa lucidez. Cuando el poeta critica al poeta desde el interior

del poema, la hermenéutica lee el texto viviente que Hermes, el mensajero, ha traído del reino de los muertos inmortales.

Otros ejemplos acuden a la mente. La crítica literario-académica de *Middlemarch* de George Eliot es ilustre (véase F. R. Leavis); sin embargo, nuestra cultura imaginaria puede pasar sin ella. Lo importante será su capacidad para reconocer la crítica primaria de *Middlemarch* en *Retrato de una dama*. Lo que nos hará participar en un acto crítico de primer orden será la aprehensión sentida de cómo la segunda nació de la primera, de los modos en que la organización narrativa y la

psicología dramatizada de James son un volver a pensar, una relectura global de la imperfecta obra maestra de George Eliot; un atisbo del modo en que la coda de *Retrato de una dama* no logra resolver las inverosimilitudes de motivo y conducta que James había registrado en el desenlace de *Middlemarch*. Una novela nace en la otra y contra ella. Como en la ocurrencia de Borges, la cronología se hace reversible. Aprendemos a leer *Middlemarch* bajo la penetrante luz del tratamiento que de ella hace James; luego, volvemos a *Retrato de una dama* y reconocemos las inflexiones transformadas de su fuente. Estas inflexiones no son parasitarias,

como en el caso del comentario y el veredicto puramente crítico y pedagógico. Las dos elaboraciones de la imaginación entran en fértil «contradicción».

La literatura secundaria sobre *Madame Bovary* es legión, y prescindible. Se han realizado comentarios biográficos, estilísticos, psicoanalíticos y desconstruccionistas sobre casi cada uno de los párrafos del texto de Flaubert pero, en nuestra «fiel» ciudad, acudimos a otra novela en busca de interpretación y análisis creativos. *Anna Karénina* es, con todas las connotaciones de la palabra, una «revisión» de Flaubert. La amplitud y

espontaneidad del abordaje tolstoiano y las ráfagas de desorden vital que soplan por los grandes bloques narrativos suponen una crítica fundamental de esa deliberada y, a veces, asfixiante perfección de Flaubert. La fuerza de la inferencia religiosa en *Anna Karénina* nos hace críticamente sensibles al genio de la reducción en la inventiva de Flaubert (un genio ya observado por Henry James cuando se refirió a Emma Bovary como «algo demasiado pequeño»).

En resumen: la crítica es convertida en responsabilidad creativa cuando Racine lee y transmuta a Eurípides; cuando Brecht reelabora el *Eduardo II*

de Marlowe; cuando, en *Las criadas*, Genet ejecuta sus agudas variaciones sobre los temas de *La señorita Julia* de Strindberg. La crítica más útil del *Otelo* de Shakespeare que conozco es la que puede hallarse en el libreto de Boito para la ópera de Verdi y en la respuesta del compositor, tanto musical como verbal, a las sugerencias del libretista. Por cruel que parezca, la crítica estética merece ser tenida en cuenta sólo, o principalmente, cuando es de una maestría de la forma responsable comparable a su objeto.

Hay otra categoría de forma responsable que debe ser citada. Como hemos visto, la traducción es

interpretativa por su misma etimología. También es crítica en el modo más creativo. La transposición de Valéry de las *Bucólicas* de Virgilio es una creación crítica. Ningún estudio crítico sobre el surgimiento y los límites del Barroco consigue igualar las traducciones de Roy Campbell de san Juan de la Cruz. Ninguna crítica literaria educará tanto nuestro oído interno a la cambiante música del significado en la lengua inglesa como la lectura de las sucesivas versiones de Homero en las traducciones de Chapman, Hobbes, Cowper, Pope, Shelley, T. E. Lawrence y Christopher Logue. Cada uno de ellos desarrolla en acción no sólo una

experiencia crítica de la épica y los himnos homéricos, sino una respuesta crítica a las versiones anteriores y a la distancia recorrida en la historia de la lengua hablada y la sensibilidad. Coloquemos junto al original griego el *Homero* de Pope (que es, después del de Milton, el eminente poema épico inglés). Consideremos las dos obras en «triangulación» con los pasajes de *The Rape of the Lock* que, punto por punto, parodian pasajes de la *Iliada*. La interacción mutua resultante es uno de los momentos culminantes de la inteligencia y la imaginación crítica.

Los obstáculos a la crítica del arte y la música dignos de consideración son

esenciales. ¿Qué tiene el lenguaje, por hábilmente que se utilice, que decir en relación con la fenomenología de la pintura, la escultura o la estructura musical? ¿Cómo puede verbalizarse el *modus operandi* de un cuadro o una sonata? Incluso en la más reputada crítica académico-literaria de las bellas artes y la música son palpables el predominio de la cháchara de altura y el pathos de un absurdo fundamental (ontológico). ¿Qué le importa a nuestra «ciudad de lo primario»?

Consideremos primero las artes.

Por lo general, son los artistas quienes proporcionan el material de interpretación y juicio. Son sus maquetas

y bocetos, son —hasta cierto punto necesariamente limitado— sus cartas y diarios (el de Delacroix, el de Paul Klee) los que nos hacen accesibles la incipiente de la forma intentada. Es en los sucesivos estados de una talla, de un grabado, donde hallamos alguna noción de la génesis del significado. El discurso lógico-gramatical está radicalmente enfrentado con el vocabulario y sintaxis de la materia, con el del pigmento, la piedra, la madera o el metal. Berkeley insinúa esta oposición cuando caracteriza la materia como uno de «los lenguajes de Dios». Como mucho, el habla roza el límite del ámbito de la materialidad, esto es, del

ámbito educativo de aquello que, al final, ha de quedar sin decir, en las anotaciones hechas por los artistas y los artesanos.

Es casi injusto confrontar incluso los mejores escritos críticos sobre arte, como los de Diderot, Ruskin o Longhi, con las cartas de Van Gogh o Cézanne. Estas cartas revelan lo que pueden hacer las palabras al traducir la materia en sentido; son ellas las que nos hacen entrar, al menos en cierto modo, en el taller del llegar-a-ser. Las dinámicas implícitas en el registro y la valoración por parte de un creador de sus propias obras son rigurosamente psicosomáticas: visión interior y

músculo, condensación preconsciente y voluntaria exteriorización técnica son indivisibles. La mayoría de las veces, el lenguaje falla antes de esta fusión. Hay excepciones: en las cartas de Keats, en las menudas notas de Nadezhda Mandelstam sobre los gestos de hallazgo de Mandelstam. De todos modos, son raras.

En el Estado que estoy proponiendo, cualquier hombre o mujer abierto a la superación de su vida personal, que llamamos experiencia de lo poético y las artes, será feliz aprendiendo de memoria pasajes de las cartas de Van Gogh a su hermano Theo, o de las observaciones de Cézanne a colegas y

amigos sobre las obras en curso. En cierta medida, estos documentos nos ponen al corriente del misterio, y «misterio» es un término crucial para el razonamiento. No hay que retroceder ante él; debemos apremiarlo por su necesidad y definición.

En la pintura y la escultura, como en la literatura, la concentrada luz de la interpretación (lo hermenéutico) y la valoración (lo crítico-normativo) se encuentra en la obra misma. Las mejores lecturas del arte son arte.

Así ocurre, casi literalmente, cuando los pintores y los escultores copian a maestros anteriores. Es cierto, en grados variados, cuando incorporan, citan,

distorsionan, fragmentan, transmutan motivos, pasajes, configuraciones representativas y formales, de otro cuadro o escultura en los propios. Son estas vitalizantes contestaciones las que buscarán nuestros ciudadanos de lo inmediato.

Este tipo de incorporación y referencia, ya sea consciente o inconsciente, mimética o polémica es constante en el arte. El arte se desarrolla por medio de la reflexión sobre el arte precedente —«reflexión» significa aquí tanto un «reflejo» por drástica que sea la dislocación perceptiva, y un «volver a pensar»—. Es precisamente por medio de esta «re-producción» internalizada y

de la enmienda de representaciones anteriores que el artista articulará lo que podría aparecer como la más espontánea y realista de sus observaciones. Los dibujos de Goya sobre la violencia frenética del levantamiento de Madrid contra la dominación napoleónica están repletos —es un hecho demostrable— de motivos gestuales y convencionales tomados de apuntes iconográficos y simbólicos, traspuestas de sus primeras composiciones y de las de otros artistas, principalmente del género pastoril y mitológico. Esto, en modo alguno, impugna la apasionada integridad del testimonio de Goya. Simplemente muestra hasta qué grado la percepción

de un acontecimiento o una escena por parte de un artista es en sí misma un «acto de arte». (Tomo este término de la filosofía del lenguaje donde es normal encontrar la expresión «acto de habla».) Simplemente muestra cuán natural es que la «crítica de la vida» ejecutada por un artista sea también crítica del arte en su sentido más intenso y magistral.

Más aún, precisamente allí donde el arte es más innovador, más iconoclasta en sus manifiestos y en su ejecución, más convincentes son sus juicios sobre otro arte. No tenemos guía más convincente a Ingres que ciertos dibujos y pinturas de Dalí. Nuestro mejor crítico de Velázquez es Picasso. En realidad, la

casi totalidad de los recursos proteicos utilizados por Picasso puede ser vista como una serie de revaloraciones críticas de la historia del arte occidental y, en ciertos momentos, del arte «primitivo». De modo similar, la reelaboración de los maestros flamencos por Durero, la paciente meditación sobre los planos y volúmenes de Piero della Francesca en Cézanne, las investigaciones performativas de Manet sobre Goya, el Turner de Monet, son actos de crítica y valoración artísticas incomparables por su perspicacia.

En el núcleo de este ensayo se encuentra la cuestión de si algo significativo puede ser *dicho* (o escrito)

sobre la naturaleza y el sentido de la música. A mi entender, esta cuestión no sólo implica especulaciones fundamentales en relación con los límites del lenguaje, sino que nos lleva hasta las fronteras entre la conceptualización de tipo lógico-racional y otros modos de experiencia interna. Más que cualquier otro acto de inteligibilidad y forma ejecutiva, la música entraña diferenciaciones entre lo que puede ser comprendido —esto es, parafraseado— y lo que puede ser pensado y vivido en categorías que, consideradas de modo riguroso, trascienden dicha comprensión. Más precisamente: ninguna epistemología o

filosofía del arte puede pretender un alcance global si no tiene nada que enseñarnos acerca de la naturaleza y los significados de la música. La afirmación de Claude Lévi-Strauss de que «la invención de la melodía es el supremo misterio del hombre» me parece de una evidencia meridiana. Las verdades, las necesidades del sentimiento ordenado en la experiencia musical no son irracionales; aunque son irreductibles a la razón o a la apreciación pragmática. Esta irreductibilidad es la fuente de mi argumento. Bien pudiera ser que el hombre fuera hombre y que «linde con» limitaciones de una «otredad» peculiar y abierta, porque es capaz de producir

música y ser poseído por ella.

Cuando habla de música, el lenguaje cojea. Lo habitual es que se refugie en el *pathos* del símil. Hay destellos de revelación discursiva en Platón, Kierkegaard, Schopenhauer, Nietzsche y Adorno. Existe una extraña fuerza de sugestión en la definición propuesta por Gioseffo Zarlino, el principal teórico renacentista de la música: la música «mezcla la energía incorpórea de la razón con el cuerpo». Comprendemos, aunque no del todo, la famosa sentencia de Schopenhauer: la música «se presenta como lo metafísico de todo lo físico del mundo... Por lo tanto, podríamos llamar al mundo tanto música

encarnada como voluntad encarnada». Pierre Jean Jouve, el ensayista y poeta francés, sitúa en la música «la Promesa», es decir, el universal concreto de la fascinante y consoladora experiencia de lo irrealizado. En ella es a menudo manifiesta la intimación mesiánica, pero los intentos por verbalizarla producen metáforas impotentes. Uno de los profesores de música y analistas musicales mejor cualificados de nuestro tiempo, Hans Keller, ha descartado por falsas toda la musicología y toda la crítica de música.

Este problema fundamental tiene una conexión directa con nuestros ciudadanos de lo inmediato. En música,

en un nivel más radical incluso que en la literatura o las artes, la mejor inteligencia, interpretativa y crítica, es musical. Cuando, en una ocasión, se le pidió que explicara un estudio difícil, Schumann se sentó y lo interpretó por segunda vez. Ya hemos observado que el acto de interpretación musical más «expuesto», y por lo tanto, comprometido y responsable es el de la ejecución. En modos muy análogos a los que hemos citado en textos, pinturas o esculturas, la crítica musical verdaderamente responsable ante su objeto se encuentra en el interior de la propia música. La elaboración del tema y la variación, de la cita y la *reprise*, es

algo orgánico a la música, en especial en Occidente. La crítica es, literalmente, instrumental en el oído del compositor.

Resulta casi cruel contrastar la riqueza comunicativa de lo musical con los baldíos movimientos de lo verbal. La singular concisión de los estados de ánimo complejos en Chopin desafía todo discurso. Esto se hace explícito en las variaciones de Busoni. Pero estas variaciones son también una crítica en el más puro sentido: las fuerzas tonales de la versión de Busoni destacan ciertas complacencias en el arte fácil de Chopin. Consideremos la autoridad crítica de los arreglos y reorquestraciones que Mozart hace del

*Mesías*; de las diez variaciones de Beethoven, atentas y críticamente magistrales a la vez, sobre un dúo del *Falstaff* de Salieri. Las transcripciones para piano de Liszt de la ópera italiana, de las sinfonías clásicas y de las composiciones de sus contemporáneos (en particular, Wagner) lo señalan como la más destacada sensibilidad crítica — cuando no autocrítica— de la historia de la música occidental. Consideradas en conjunto, estas transcripciones forman todo un programa de crítica puesta en acto. La literatura músico-cultural sobre las implicaciones de la ópera wagneriana en la política de nuestro siglo es extensísima; pero, ¿acaso define

y expone la pregunta con una profundidad tan concisa y apasionada como lo hacen las citas de *Tristán e Isolda* en la Decimoquinta Sinfonía de Shostakóvich —citas que no sólo nos obligan a volver sobre el problema de Wagner, sino que arrojan una implacable luz crítica sobre la trágica vida política del propio Shostakóvich y su sociedad? —.

Un último ejemplo. Verbalmente, es casi imposible llegar a cualquier concepto satisfactorio sobre el advenimiento de la «modernidad» en música. Las exposiciones críticas más claras sobre este acontecimiento se encuentran en las transcripciones y

orquestraciones de Schönberg de los maestros anteriores, como Bach y Brahms. De modo similar, la argumentación sobre la modernidad se hace tanto existencial como crítica en las metamorfoseantes variantes de Stravinsky sobre Gesualdo o Pergolesi. En modos que el comentario verbal no puede expresar, estas *reprises* son, al mismo tiempo, ironizaciones modernas y desmitologizaciones de la modernidad. Simultáneamente, reagrupan las líneas y los campos de fuerza de nuestra herencia musical y hacen algo nuevo. Tal reagrupación e innovación es, por excelencia, la función y la justificación de la crítica.

Así, la estructura es ella misma interpretación y la composición es crítica. En nuestra Utopía de cultura vivida, la inteligencia crítica y valorativa se oiría claramente y se emplearía de modo responsable por parte de todo el que hiciera música y de todos los que eligieran escuchar de manera activa. Aquí, de nuevo, vuelve a plantearse la distinción entre silencio activo y pasivo. A ningún crítico del exterior, a ningún reseñador instantáneo, se le permitiría, en nuestra ciudad, envasar las ofrendas y las demandas centrales de la experiencia musical.

La fantasía que acabo de esbozar es sólo eso, una fantasía. La prohibición del discurso secundario sobre la literatura y las artes exigiría un grado inverosímil de censura. Ni siquiera la más rudimentaria de las estructuras de la cultura y la recepción musical se halla libre de la interposición crítica o didáctica. En el terreno de lo estético, no se puede legislar en favor de la inmediatez.

Existen, por otro lado, contraargumentos a mi proyecto. Hay erudición, interpretación y crítica de arte, música o literatura, hay incluso (aunque es menos frecuente) análisis con

derechos legítimos a la dignidad de la creación. Ningún canon de sensibilidad con sentido común desearía borrar los comentarios de Samuel Johnson o Coleridge sobre Shakespeare, los de Walter Benjamin sobre Goethe o el ensayo de Mandelstam sobre Dante. ¿Cómo distinguir lo secundario de lo primario, lo parasitario de lo inmediato en los *Discourses* de Reynolds, en las lecturas que Erwin Panofsky hace del arte y la iconografía medievales y renacentistas? ¿Debería incluso el más convencido compromiso a la regla de la primera mano desestimar los análisis y las evocaciones críticas de la música realizados por Berlioz, por Adorno (que

compuso) o por un virtuoso y musicólogo como Charles Rosen? Las fronteras son especialmente inciertas y dinámicas en las letras. A fuerza de estilo, de vigorosa analogía, la hermenéutica y la valoración pueden penetrar en la esfera del texto primario. Releemos a Hazlitt sobre ciertas actuaciones teatrales, releemos a Henry James sobre Turgénev o Maupassant. En escasos pero luminosos ejemplos, incluso la frase festiva o el encomio académico (Dostoievski sobre Pushkin, Thomas Mann sobre Schiller) adquieren la fiel autonomía de lo poético.

Los ejemplos que he citado están sacados, casi por completo, de artistas

que hablan sobre arte, escritores que hablan acerca de la escritura y músicos, compositores o intérpretes que hablan de música; pero, tanto en la teoría como en la (poco frecuente) práctica, puede darse la interpretación liberadora y la valoración duradera por parte de aquellos que sólo responden. Los placeres y precisiones de la percepción serían más pobres si careciésemos de libros como *Mimesis* de Erich Auerbach o el de William Empson sobre *The Structure of Complex Words* (Empson fue, sin duda, un poeta menor pero original).

Mi censora ficción también puede ser rechazada en un plano más modesto.

¿Dónde está el perjuicio? La mayor parte del periodismo literario y las reseñas, de los ensayos crítico-literarios y de la crítica artística y musical es totalmente efímera. Cae en el olvido al día siguiente. Los gruesos volúmenes que contienen explicaciones y juicios académicos —sobre la retórica de Milton, la carnalidad en Baudelaire, la semántica de la agudeza en el primer, el medio y el último Shakespeare, las profundidades de Dostoievski— no tardan en agotarse y quedar sepultados bajo el polvo decoroso de los almacenes de las bibliotecas. Las escuelas críticas, las listas de lecturas académicas y los programas semióticos

para la interpretación de las artes van y vienen como sombras quejumbrosas. La producción continuada de obras de exégesis y crítica sobre autores, pintores, escultores y compositores un centenar de veces analizados y clasificados proporciona a toda clase de almas secundarias un placer pasajero, benignas ilusiones de significación y, con suerte, un cierto espacio profesional y unos modestos ingresos —¿cómo podría no saber y reconocer que esto es así?—.

¿Qué haría sin el crítico el novelista novel, el intérprete debutante, el pintor que no ha expuesto nunca? Para muchos lectores indecisos, el pastor crítico-

pedagógico puede ser valiosísimo. ¿Por qué privar a una cultura de esta corriente tributaria y del alimento, por más magro y fugaz que sea, que podría contribuir a las grandes corrientes de la creación? Sin duda, ha de haber alguna licencia divina para los afanes de la mediocridad.

Todo esto es perfectamente cierto. Sin embargo, mi fantasía de abstención tiene su propósito. Se propone centrar la atención en las características dominantes de nuestros actuales contactos con la creación estética. Mi parábola suscitará una pregunta fundamental: la de la presencia o ausencia de *poiesis*, del acto y la

experiencia del acto de creación en su sentido más cabal, en nuestras vidas individuales y en la política de nuestro ser social. ¿Cuál es el status ontológico (ningún otro epíteto es preciso), el «status del ser» y del significado, de las artes, de la música, del poema, en la ciudad actual? Esta pregunta puede y, en primera instancia, debe ser puesta en los términos de la estética, la psicología y la política cultural. Sin embargo, es inevitable que ello implique una dimensión adicional.

## 6

Los usos y valores predominantes en

las sociedades de consumo de Occidente son hoy los opuestos de los existentes en la imaginaria comunidad de lo inmediato. Abunda lo secundario y lo parasitario. La humanidad instruida se ve abordada a diario por millones de palabras, impresas, emitidas por radio o televisión, que aluden a libros que nunca se abrirán, música que nunca se escuchará, obras de arte sobre las que nunca se posará mirada alguna. Un perpetuo murmullo de comentarios estéticos, juicios improvisados y pontificaciones enlatadas inunda el aire. Es de suponer que la mayor parte del discurso artístico o el reportaje literario, de las reseñas musicales o la

crítica de ballet, se hojea más que se lee, se oye más que se escucha. A pesar de todo, el efecto es el opuesto a ese encuentro y a esa apropiación viscerales y personales señalados por Ben Jonson. Hay poca «ingestión»; lo que prevalece es el digesto. En el plano de la interpretación y valoración crítico-académica, el volumen de discurso secundario desafía cualquier inventario. Ni siquiera el ordenador y el banco de datos electrónico son capaces de enfrentarse a él. No hay bibliografía que esté al día. La masa de libros y ensayos críticos, artículos de investigación, actas y tesis que se produce al año en Europa y Estados Unidos tiene el peso ciego de

un *tsunami*. En el terreno de las «humanidades» —una rúbrica general que tomaré para abarcar la literatura, la música y las artes, junto con la totalidad de los argumentos hermenéuticos y normativos a que dan lugar—, la enumeración raya en lo grotesco.

Si doy algunos ejemplos sumarios es sólo porque el lector consumidor situado fuera de los mundos de la Academia, el arte y la música no está informado de las dimensiones pertinentes.

Sólo en el campo de la literatura moderna, se calcula que las universidades soviéticas y occidentales registran unas treinta mil tesis

doctorales por año. En el campo de las humanidades, una biblioteca universitaria media necesita almacenar entre tres mil y cuatro mil publicaciones periódicas. Entre ellas, revistas especializadas y de crítica sobre poesía, teatro y narrativa; gacetas musicológicas y de crítica musical; o revistas trimestrales y boletines de investigación sobre historia y crítica de las bellas artes. Las publicaciones periódicas sobre estética teórica y formal se multiplican. Los varios miles de sociedades eruditas, asociaciones especializadas, organizaciones de historiadores literarios, musicólogos, amigos de las bellas artes, historiadores

del arte, estudiantes de ballet, de teatro, de uno u otro estilo arquitectónico o de historia y semiología del cine que aparecen en las listas de la UNESCO, que publica las actas de sus pasiones en un formato más o menos oficial y regular, son sólo la punta del iceberg. Ningún ordenador ha clasificado las hojas informativas, las *memorabilia* anuales, las actas de las reuniones que celebran este o aquel rito de la explicación.

Cuando se trata de figuras importantes u obras mayores, la «cobertura» —una palabra sugerente interpretativa y crítica— desafía cualquier listado. La bibliografía más

completa de que disponemos de los libros y artículos sobre el Fausto de Goethe consta de cuatro impresionantes volúmenes. Estaba incompleta cuando apareció y ahora ya resulta anticuada. Se ha estimado que, desde fines de la década de 1780, se han producido sobre los verdaderos significados de *Hamlet* veinticinco mil libros, ensayos, artículos, tesis doctorales y contribuciones a coloquios críticos y especializados. Ninguna relación de las que tenemos de los comentarios de Dante, las opiniones descriptivas y críticas sobre aspectos filosóficos, estructurales o contextuales de la *Divina Comedia* puede considerarse exhaustiva.

Unos treinta y cinco congresos especializados se celebraron con ocasión del centenario de Victor Hugo en 1985. Sus actas están en curso de publicación.

Además, maestros menores y escritores y artistas contemporáneos cuya talla intrínseca es discutible han pasado a ser objeto de reuniones crítico-académicas masivas. Incluso antes de la fundación de un periódico y de boletines dedicados enteramente a su obra, Faulkner había sido objeto de más de un millar de tesis y artículos de investigación. Los comentarios sobre Ezra Pound, sobre Samuel Beckett salen constantemente de la cinta

transportadora. Una locura mandarina del discurso secundario infesta el pensamiento y la sensibilidad.

Los períodos, los climas culturales, en los que dominan lo exegético y lo crítico se llaman «alejandrinos» o «bizantinos». Estos epítetos se refieren al predominio de las técnicas y los ideales gramatológicos, editoriales, didácticos, glosariales y judiciaarios sobre cualquier creatividad poético-estética real en la Alejandría helenística y en el Bizancio de finales del Imperio Romano y la Edad Media. Nos hablan del imperialismo de la segunda y tercera mano. Ningún nombre de metrópolis puede designar lo que, en nuestra

presente situación, es análogo a Alejandría y Bizancio. Quizá esta época llegue a conocerse como la de los marginalistas, la de los clérigos de la plaza pública.

¿Cuáles son las causas? ¿Quién, retomando el mito homérico del desorden y la destrucción, ha desatado las bolsas de viento de Eolo? No estoy seguro de que haya una respuesta completamente satisfactoria.

El genio de la época es el periodismo. El periodismo llena cada grieta y cada fisura de nuestra conciencia. Y es que la prensa y los medios de comunicación son mucho más que un instrumento técnico y una

empresa comercial. La fenomenología basal de lo periodístico es, en cierto sentido, metafísica. Articula una epistemología y una ética de una temporalidad espuria. La presentación periodística genera una temporalidad de una instantaneidad igualadora. Todas las cosas tienen más o menos la misma importancia; todas son sólo diarias. En correspondencia con ello, el contenido, la posible importancia del material que comunica el periodismo se «saldan» al día siguiente. La visión periodística saca punta a cada acontecimiento, cada configuración individual y social para producir el máximo impacto; pero lo hace de manera uniforme. La enormidad

política y el circo, los saltos de la ciencia y los del atleta, el apocalipsis y la indigestión, reciben el mismo tratamiento. Paradójicamente, este tono único de urgencia gráfica resulta anestesiante. La belleza o el terror supremos son desmenuzados al final del día. Nos reponemos y, expectantes, aguardamos la edición de la mañana.

Cada uno de estos principios y tácticas es antinómico con la literatura y el arte serios. Las temporalidades de la poesía, el arte y la música no son específicas de ellos (la música es, en realidad, tiempo liberado de la temporalidad). El texto, la pintura, la composición son apuestas por la

durabilidad. Encarnan el *dur désir de durer* («el duro deseo de durar»). En un sentido perfectamente concreto, sus fechas de caducidad tienen una extensión desconocida en el futuro. El arte, la música, la escritura serios no son interesantes en el sentido en que debe serlo el periodismo. Su interés y su autoridad sobre nosotros son los de una necesidad paciente. El atractivo del texto, la obra de arte o la música es radicalmente desinteresado. El periodismo nos pide que invirtamos en la bolsa de la sensación momentánea. Tal inversión produce «interés» en el sentido más pragmático del término. Los dividendos de lo estético son, en

cambio, los del «desinterés», los de un rechazo a la oportunidad. Por encima de todo, el arte, la música, la literatura significativos no son nuevos como lo son, como deben procurar serlo, las noticias que ofrece el periodismo. La originalidad es la antítesis de la novedad. La etimología de la palabra nos alerta. Nos habla de «comienzo» y de «instauración», de una vuelta, en sustancia y forma, a los inicios. Las invenciones estéticas son «arcaicas» en exacta relación con su originalidad, con su fuerza de innovación espiritual-formal. Llevan en ellas el pulso de la fuente lejana.

¿Por qué, entonces, la prodigalidad

de la noticia periodística consagrada a lo estético?

Desde un punto de vista estricto, las pretensiones del periodismo de abarcar los trabajos y los días de los hombres son totalitarias. El periodismo «cubriría» la suma total de los acontecimientos. En la medida en que «acontecen» —aunque, en este contexto, la misma noción de ocurrencia sea fundamentalmente improcedente—, el arte, la literatura, la música o la danza son carne de rotativa. Los medios de comunicación de masas dan empleo a consejeros matrimoniales y astrólogos. ¿Por qué no habrían de darlo también a críticos de arte y reseñadores

musicales?

Pero ésta no es, en absoluto, la respuesta completa. Intervienen, además, múltiples adaptaciones entre consumo estético y poder político-social, entre ocio e industrialización. La toma del control parlamentario y burocrático por parte de la burguesía culta en las décadas de 1830 y 1840 disocia la mayor parte del mecenazgo literario, artístico y musical de la elite aristocrática y eclesiástica del Antiguo Régimen. Arte, letras y música deben entonces competir por un lugar en los emporios del gusto de la clase media. Semejante competición obliga al anuncio y la publicidad. En *Las*

*Ilusiones Perdidas*, Balzac, uno de los primeros en analizar y dominar los nuevos medios, nos ofrece un resumen clásico de los cambios. La publicidad y la diseminación por medio del periodismo alcanzan todos los aspectos de lo estético.

La consecuencia es una dialéctica peculiar de falsa inmediatez. A diario, en los centros urbanos, el nuevo consumidor —asistente a conciertos, visitante de galerías de arte, espectador o lector de clase media— se ve encaminado hacia posibles objetos de percepción y valoración. Al mismo tiempo, está «distanciado» de los bienes expuestos. Su compromiso personal en

el texto, el cuadro o la sinfonía, su inversión potencial en riesgos de conciencia son sopesados con criterios mundanos. Hoy día, una apreciación de la música, las artes y las letras constituye un extendido atributo de categoría social y ocio distinguido. Obsérvense las emparentadas connotaciones de valor aumentado y de beneficios psicológicos y materiales que existen en la palabra «apreciación». Sin embargo, se ha producido una interposición crucial. El crítico y el reseñador de un periódico o una revista son los intermediarios, los revendedores, los que mantienen la saludable distancia entre, por un lado,

las pretensiones y las subversiones anárquicas y contrautilitarias de lo estético y, por otro, las prudentes liberalidades de la imaginación cívica. Son los correos privilegiados, aunque en muchos modos también denostados, entre ámbitos de valor que se necesitan mutuamente —las artes ayudan a llenar los amenazantes espacios de la vacuidad privada— pero cuyos objetivos son fundamentalmente opuestos. Los medios de comunicación permiten al poeta y al artista declarar su presencia, divulgar sus mercancías entre el clamor competitivo. A su vez, el tratamiento de las artes y la literatura en los medios de comunicación informa —e informa de

manera tranquilizadora— al necesario público. La intermediación desactiva la máquina infernal de la mirada interrogadora y el misterio. Gracias a la distancia creada por la reseña literaria o la crítica de la obra musical, el protector de las artes puede proteger(se).

Podríamos seguir especulando. De nuevo, son fundamentales las revoluciones burguesas, la política y la industrial, de la primera mitad del siglo XIX. Durante dichas revoluciones y después de ellas, la literatura, la música y las artes, reseñadas, academizadas, barnizadas por la prensa diaria y semanal, llegaron a ser un sustituto

parcial de ciertos modos de acción política. Para Platón, un verdadero adulto es alguien cuyo discurso trata de las leyes y la política de su ciudad. En la vida de la clases medias cultas de las sociedades industriales modernas, semejante referencia se encuentra institucionalizada (en las elecciones, en el derecho de candidatura a un cargo público). Pero también es esporádica, llega sólo de vez en cuando. Con el anonimato y la tecnicidad exponenciales de las funciones públicas, el compromiso personal con lo político se ha convertido en una maniobra más o menos trillada de delegación. El discurso sobre la cultura, el discurso

culto y el discurso sobre dicho discurso («¿ha leído la sección de libros esta mañana?», «¿ha visto lo que dicen los entendidos acerca del genio mundial de Bacon y del declive de Henry Moore?») llenan un determinado vacío político. Divierten, tanto en el sentido de «distraer» como en el de «apartar».

Sin embargo, en las humanidades y las artes liberales, la dinamo de lo secundario no es el periodismo *strictu sensu*, sino lo académico y esa otra forma compleja pero de lo más influyente: lo académico-periodístico. Nuestro Bizancio son las universidades, los institutos de investigación y las editoriales universitarias.

La anexión de las artes y literaturas vivas por parte de la escolástica es una historia fascinante. La transmutación de la poesía en texto, esto es, el análisis léxico, gramatical, y composicional de una obra de literatura, así como los usos de dicho análisis de cara a la instrucción retórica, cívica y moral son tan viejos como los comentarios sobre Homero en la Grecia antigua. Sería difícil encontrar entre nuestros métodos interpretativo-críticos (la glosa, la nota a pie de página, la enmienda, la recensión de lecturas varias, la paráfrasis crítica) uno que no haya sido practicado por Alejandría y la antigua Academia. Los tratamientos heurísticos, miméticos y

críticos a los que Cicerón sometió el legado griego constituyen el modelo obligatorio para la empresa escolástico-académica de las humanidades de Occidente. Tomadas e intensificadas por los gramáticos bizantinos y los Padres de la Iglesia, estas teorías y esta pragmática de la lectura correcta, de la explicación hermenéutica, del discurso crítico-editorial sobre el discurso, organizan el concepto de lo canónico, el establecimiento del programa de estudios, tal como existen hasta el día de hoy.

Pocas cosas hay en nuestra enseñanza de las letras, la música y las artes, en nuestras conferencias y

seminarios, que puedan parecer ajenas a las mentes de san Jerónimo o san Agustín. La evolución desde los medios de comprensión clásicos y medievales hasta la filología y la hermenéutica modernas durante los siglos XVII, XVIII Y principios del XIX es de una apretada continuidad. Al igual que la profundización de la indagación textual desde el *Tractatus theologico-politicus* de Spinoza hasta la metodología interpretativa de Schleiermacher. Las Musas siempre han sido admitidas en el mundo académico.

Pero, en el contexto moderno, esta admisión se ha vuelto problemática. Hemos visto que el discurso secundario,

tanto interpretativo como crítico, sobre lo estético toma sus instrumentos metodológicos y prácticos esenciales de la exégesis bíblica y teológica. Al mismo tiempo, el crítico-comentarista moderno vuelve a la explicación y la valoración de textos, obras de arte y composiciones musicales mundanos y profanos, tal como fueron practicadas por los gramáticos, los pedagogos y los escoliastas clásicos y helenísticos. Este doble movimiento de herencia teológica inmediata y de vuelta a lo estético inicia unas ambigüedades de lo más opacas e influyentes que analizaré más adelante.

El problema ahora es el expansionismo de la visión académico-

crítica; su extensión territorial desde lo canónico a lo contemporáneo.

Durante el Renacimiento, la Ilustración y la mayor parte del siglo XIX, el comentario textual de naturaleza académica se concentra, con escasas excepciones, en el genio predominante de la fuente grecorromana. La noción misma de filología y «crítica elevada» —donde la pretensión a la elevación es compartida por los estudios bíblicos y clásicos—, prefigura la revisión, la enseñanza y la explicación comparativa de lo clásico. Existe la crítica del arte, la música y las letras contemporáneos; pero, incluso en su faceta más seria — las *Lives of the Poets* de Samuel

Johnson, la *Hamburgische Dramaturgie* de Lessing—, tal crítica se define como perteneciente al ámbito de las revistas y los periódicos. No aspira a lo académico; a menudo lo desprecia.

La erosión de esta distinción vital es reciente. Nos remite a profundos cambios de estructura en nuestra modernidad y en la fuerza de esa norteamericanización tan característica de dicha modernidad. Hacia el cambio de siglo, la educación superior estadounidense importa del sistema universitario alemán los programas pedagógicos, los ideales de formación e investigación doctoral y la orientación bibliográfica hacia lo secundario. Este

sistema había sido formulado e institucionalizado por Wilhelm von Humboldt en Berlín y por los carismáticos mandarines de Jena y Gotinga. En Estados Unidos, los seminarios universitarios, los institutos de investigación humanística y los criterios de incorporación profesional por medio de la publicación especializada son exponentes del ideal alemán decimonónico de humanismo académico, si bien es cierto que a una escala de generosidad y admisión que no tiene precedentes.

Sin embargo, existe una diferencia radical. El modelo alemán era clásico en intereses y jerárquico en su

identificación del programa de estudios pertinente. La democracia está reñida, fundamentalmente, con lo canónico. Dos impulsos principales dan fuerza al espíritu estadounidense: la inmanencia y el igualitarismo. El *quid* del tiempo estadounidense es el ahora. El pasado interesa con referencia directa a su capacidad de ser utilizado en el presente y por parte de él. La sensibilidad estadounidense tiende a colocar el recuerdo no en la historicidad sino en la Utopía. La trascendencia misma se hace pragmática; el mañana es la realización empírica de sueños materiales. Ninguna otra cultura ha dignificado tanto lo inmanente.

De forma similar, el ideal igualitario intenta domesticar la excelencia. El canon europeo ordena verticalmente, da diferentes rangos a los productos del intelecto y el sentimiento. Sus estrategias son las de la exclusión. Para la sensibilidad estadounidense, el Parnaso o el Panteón de la gloria oficial, inherentes a las humanidades europeas, son sospechosos. El genio estadounidense democratizaría la eternidad. De ello se sigue que el arte, la literatura, la música y la danza contemporáneos tienen pleno derecho de ciudadanía en las responsabilidades hermenéutico-críticas de la Academia. Borradas quedan las líneas de

demarcación entre lo académico y lo periodístico, entre la intemporalidad y lo cotidiano, entre la *auctoritas*, tal como ésta articula la soberanía del precedente canónico, y lo experimental y efímero. Idénticas técnicas de comentario, cada vez más estandarizadas y «científicas», como es propio de la vida estadounidense, se aplican a lo antiguo y lo moderno, a lo establecido y lo transitorio.

Respondiendo a las necesidades y las esperanzas de una sociedad incomparablemente amplia y variada, la universidad estadounidense presenta a la totalidad reivindicaciones tan radicales como las del periodismo. *A priori*, no se

desestima ninguna textualidad, ninguna forma de arte, ningún retazo de invención literaria, musical, o material. El apetito de exposición, instrucción y taxonomía es omnívoro. La más importante de las universidades estadounidenses incluye en su «currículum básico», es decir, entre sus requisitos mínimos para la instrucción, un curso sobre las novelistas negras de principios de la década de 1980. Poetas, novelistas, coreógrafos o pintores del interés más marginal o pasajero se convierten en objeto de seminarios y tesis doctorales, de cursos universitarios e investigaciones posdoctorales. Los axiomas de lo trascendente en las artes

de la comprensión y el juicio —axiomas que este ensayo intenta clarificar— son invertidos en lo que acaba de ocurrir.

A su vez, el escritor, el compositor, el coreógrafo o el escultor contemporáneos, el director de películas o el ceramista son invitados a la Academia. La universidad estadounidense no sólo estudia y enseña las artes vivas: las acoge en programas de «escritura creativa», en talleres y en auditorios. Aristóteles no sólo contempla el busto de Homero, como en la alegoría de Rembrandt de las relaciones entre los modos de ser poético y filosófico-crítico; ahora, es el anfitrión de ambos: del poeta y del

escultor.

Dos conceptos reclaman nuestra reflexión. Por un lado la «investigación» en las humanidades, y por el otro, la convivencia de las artes contemporáneas y lo hermenéutico-crítico.

Los objetivos de la crítica textual, en su sentido histórico, eran claros. Había que editar adecuadamente el corpus de textos revelados y clásicos. El saber humanístico-académico desarrolló y cultivó en dirección a esta meta precisa las disciplinas de la filología, la enmienda, la recensión y la anotación léxico-gramatical. En este contexto, la «investigación» tenía un significado exacto. Significaba una indagación

sistemática sobre la procedencia, la categoría, el valor relativo y las interrelaciones de los códices, los manuscritos y las ediciones anteriores. ¿Cuál es la situación hoy en día?

En relación con las partituras musicales, todavía queda mucho por recopilar, fechar y analizar formalmente en un modo autorizado. La historia del arte y la iconografía también proporcionan justificación a la investigación histórica y técnica, a la atribución documentada y la «publicación comentada», en el sentido en que utilizan la expresión aquellos que describen por primera vez rigurosamente un objeto de arte

desconocido o mal interpretado hasta la fecha.

En los estudios literarios, generadores del discurso secundario, la posición es diferente. No cabe duda de que, en cierto sentido, ninguna edición, por erudita y escrupulosa que sea, llega a ser nunca perfecta. No cabe duda de que este o aquel cascote de información textual o biográfica puede ser encajado todavía en la reconstrucción establecida. Pero estamos hablando de lujos. Por lo general, los textos del canon de la poesía, del teatro y de la narrativa occidental, desde la *Ilíada* y la *Odisea* hasta el *Ulises* (que constituye un desafío) o *La montaña mágica*, han sido

editados adecuada y más que adecuadamente. La abundancia de minucias de las ediciones *variorum* se extienden ahora a Proust y Rilke. A medida que van arraigando más obras en el corpus de lo indispensable, los filólogos y los críticos de textos preparados para este exigente oficio — más escasos, según A.E. Housman, que los poetas o los críticos de altura— se encargan de «textualizarlos» críticamente.

Lo que suele ocurrir, sin embargo, es que la «investigación» se ha apropiado de un ámbito bastante más amplio. En el tratamiento académico de las humanidades, el quincuagésimo artículo

sobre, por ejemplo, la metáfora en Scott Fitzgerald, la elegancia narrativa de Chaucer o la manera de evitar lo trágico de E.M. Forster será subvencionado, presentado y clasificado como investigación. Y lo mismo se aplica a las tesis doctorales sobre escritores ya sepultados bajo pirámides de paráfrasis y opiniones. En realidad, tales libros, artículos y tesis constituyen afirmaciones de intuiciones y gustos personales, más o menos novedosas, más o menos ingeniosas o polémicas. Incluso allá donde presentan una precisión del sentimiento y una elegancia argumentativa inusuales, estos actos de discurso secundario no son

«investigación». Vale la pena observar, además, que sólo a muy pocos les es dado poseer semejante precisión y semejante elegancia. En las letras modernas, la noción misma de investigación está viciada por el postulado a todas luces falso según el cual decenas de miles de jóvenes tendrán algo nuevo y acertado que decir sobre Shakespeare, Keats o Flaubert. De hecho, el grueso de la «investigación» doctoral y posdoctoral en literatura y las publicaciones engendradas por ella no constituyen otra cosa más que un gris marasmo.

La disolución, la trivialización del concepto de investigación en las

humanidades y el régimen de lo parasitario que ello sustenta en nuestra cultura se explican por dos causas. La primera es la profesionalización de la búsqueda y la apropiación académicas de las artes liberales. Traslada de un escenario europeo a uno norteamericano, esta empresa ha adquirido un impulso industrial. Allí donde ya no quedan textos clásicos y eminentes por editar, siempre hay suficientes textos que «revalorar». Allí donde decae el conocimiento del griego y el latín, del inglés antiguo o el inglés isabelino, los dientes académicos siempre encuentran autores contemporáneos que roer.

El segundo motivo es el de la imitación humanística de lo científico. En su escala de formalización burocrática de asignaciones de subvenciones, en su ávida pretensión de rigor teórico y de descubrimiento acumulativo, las humanidades, tal como se practican en nuestras universidades y en nuestros institutos de estudios avanzados, luchan obsesivamente por emular la gran fortuna de las ciencias exactas y aplicadas. Esta lucha —y el falaz concepto de investigación que implica— está basada en el positivismo y el «cientifismo» del siglo XIX. Imita las aspiraciones a una *Wissenschaft* exacta (un «conocimiento que sea

científico», una «idea que sea de algún modo verificable como lo son las hipótesis científicas»), tal como las encontramos en Comte o Ranke. El fantástico éxito de las ciencias naturales y matemáticas, su prestigio y su ascenso socioeconómico han fascinado a humanistas y hombres de letras.

Las ciencias proceden por investigación. En ciencia, el trabajo de primerísimo orden puede ser colectivo y acumulativo. Las ponencias científicas aportan reconocimientos y métodos nuevos en un sentido demostrable o refutable. Las técnicas centrales de la percepción y la manipulación pueden enseñarse en el laboratorio, en el

seminario matemático. Excepto en el plano más formal y lingüístico-textual, ninguna de estas tres configuraciones es genuinamente aplicable al estudio y al pronunciamiento estéticos. Emitir una opinión sobre un pintor, un poeta o un compositor no es un acto refutable. En las humanidades, las formulaciones colectivas son, de modo casi invariable, triviales (¿hay, después del Pentateuco, algún libro digno de consideración escrito por un comité?). Además el proceso de comprensión tampoco es acumulativo y auto correctivo, excepto en las áreas más definidas de la filología textual, la iconografía o la musicología. La mejor de las críticas e

interpretaciones literarias más recientes no puede sustituir los comentarios de Aristóteles sobre Eurípides, de Samuel Johnson sobre *El rey Lear* —podremos diferir drásticamente de esta incómoda lectura, pero no refutarla o sustituirla—, o de Sainte-Beuve sobre Racine. En las intuiciones especulativas de lo estético, los movimientos del espíritu no son los de una flecha, sino los de la espiral, ascendente y retrógrada al mismo tiempo, como la escalera de la biblioteca de Montaigne.

En tercer lugar, el tacto crítico, la responsabilidad a la forma poética y artística, puede ejemplificarse pero no enseñarse. No es posible sistematizar su

transmisión de una generación a la siguiente como puede hacerse con las técnicas y los resultados científicos.

Así, en todas las áreas menos la estrictamente filológico-histórica, la fabricación de «investigación» humanística es precisamente eso, fabricación. Las ilusiones resultantes en la Academia son calamitosas.

Menos clara es la cuestión de la incorporación a las universidades de las artes y de artistas vivos.

Para quienes son objeto de la abundancia académica, los beneficios materiales son obvios. El poeta, el dramaturgo, el compositor, el cineasta, obtiene alojamiento y comida, un taller y

un público cautivo. Por su parte, la Academia saca provecho de la exposición a la innovación, la vitalidad anárquica y la levadura de los malos modales. Es testigo de la obra en curso. La presencia del escultor desafía la de los moldes de yeso del departamento de arte. El poeta-en-el-campus puede, de forma indirecta, inducir a un saludable escepticismo con respecto a la nobleza y el altruismo de los maestros del pasado.

Los aspectos negativos son más sutiles. Las intimidades entre el proceso de creación y el de reflexión analítico-discursiva no son naturales. Obligados por el propio ambiente de hospitalidad académica a una práctica deliberada de

autoconciencia y autoexplicación, el pintor-residente, el poeta en el seminario, el compositor ante el atril, se descubrirá expulsado del aislamiento riguroso, de la dinámica inicial, opaca para él mismo, de su vocación. El escrutinio acogedor que recibe puede convertirlo en falsamente transparente.

Incluso cuando no es un huésped universitario, el poeta, el artista o el compositor de hoy se encuentra, como nunca antes, bajo la presión de las expectativas y la atención académicas. De forma consciente o no, numerosos poetas (Auden es de los primeros en registrar y explorar esta perjudicial paradoja) empiezan a escribir el tipo de

poemas que estimulará los análisis estructurales de las clases universitarias. El novelista remeda las ambigüedades, las densidades polisémicas apreciadas y «enseñadas» por el comentarista. Al dar entrada a la búsqueda de vestigios psicoanalíticos, los departamentos universitarios de arte y literatura procuran encontrar dimensiones freudianas o junguianas en el cuadro o el poema. Consciente o no de ello, el creador trabaja para complacer. Entre artista y enseñante se dan unas deformantes cortesías de recepción. En un grado que resulta difícil de determinar, el impulso esotérico en la música, la literatura y las

artes del siglo XX refleja cierto cálculo. Busca la lisonja de la atención académica y hermenéutica. Y, de modo recíproco, la Academia se vuelve hacia lo que parece requerir sus habilidades exegéticas y criptográficas. El texto aspira a ser «adoptado» por el programa de estudios y la lista de lecturas universitarias. El término es revelador; puesto que la paternidad obtenida de este modo es, en realidad, falsa.

El Saturno de la explicación devora lo que adopta. O, para ser más precisos, lo hace servil. En este momento de la cultura occidental, la estética muestra por todas partes signos —y no sólo signos— de ser «académica». El aura

peyorativa de este epíteto lleva ahora un doble significado. Nuestra invención y nuestra respuesta estéticas son cada vez más académicas precisamente porque pertenecen y se dirigen a la Academia.

El dominio bizantino del discurso secundario y parasitario sobre la inmediatez, de lo crítico sobre lo creativo, constituye, en sí mismo, un síntoma. Un ávido deseo de interposición, de mediación explicativo-valorativa entre nosotros y lo primario, impregna nuestra condición. Citando la burlona distinción de Byron, preferimos los críticos a los bardos; o, más bien, cultivamos los bardos que son más reseñables, los que «pueden ser

enseñados». Observemos la duplicidad semántica: los poetas que pueden ser enseñados son también enseñables. El núcleo de mi argumentación es la fuente central del triunfo de lo secundario.

Sostengo que deseamos ser dispensados de un encuentro directo con la «presencia real» o la «ausencia real de esa presencia» —puesto que las dos fenomenologías son del todo inseparables— que una experiencia fiable de lo estético debe reforzar en nosotros. Buscamos las inmunidades de lo indirecto. En la mediación del crítico, el reseñador o el mandarín académico, damos la bienvenida a quienes son capaces de domesticar, a quienes pueden

secularizar el misterio y las llamadas de la creación. Llegados a este punto, es necesario aclarar el significado inteligible que damos a estas nociones; pero, antes de proceder a esta decisiva aunque resistente etapa de la argumentación, deseo considerar las relaciones formales e históricas entre lo creado y lo discursivo. ¿No es acaso inevitable la proliferación ilimitada de lo secundario? ¿No estaré arremetiendo contra molinos de viento?

## 7

El comentario no tiene fin. En los mundos del discurso interpretativo y

crítico, el libro, como hemos visto, engendra el libro, el ensayo genera el ensayo, el artículo produce el artículo. La dinámica de esta interminabilidad es la misma que la del saltamontes. La monografía se alimenta de lo monográfico, y la visión de la revisión. El texto primario es sólo la fuente remota de una proliferación exegética autónoma. La verdadera fuente del tomo de Z son las obras de X e Y sobre idéntico tema. Tanto en relación con las convenciones retóricas como con la sustancia, los textos secundarios tratan acerca de textos secundarios. Los libros de interpretación y crítica literarias, de crítica de arte y de estética musical

versan sobre libros previos que versan sobre los mismos temas o temas muy afines. El ensayo habla al ensayo, el artículo charla con el artículo en una interminable galería de quejumbrosos ecos. En la actualidad, las principales energías e intenciones de la profusión académico-periodística en las humanidades son de un orden terciario. Tenemos textos sobre la posibilidad y la categoría epistemológica de textos secundarios previos. Tuvimos, por ejemplo, a Wordsworth. Luego llegó la avalancha de comentarios sobre Wordsworth. Hoy, la pasión arde en el artículo sobre las posibilidades o imposibilidades semánticas de escribir

acerca de Wordsworth. Nuestro discurso habla sobre el discurso, y Polonio es el maestro.

¿Cómo puede remontarse la sensibilidad personal hasta las fuentes vivas de la «creación primaria»? ¿Tiene legitimidad una imagen como la de lo originario? Esta pregunta surge, en principio, en tres momentos de la tradición occidental.

En el judaísmo, son elementales el comentario interminable y el comentario sobre el comentario. La exégesis talmúdica da lugar al estudio y el comentario ininterrumpidos del Talmud. Las lámparas de la explicación deben arder sin extinguirse ante el tabernáculo.

En mi opinión, interminabilidad hermenéutica y supervivencia en el exilio están emparentadas. El texto de la Torá, del canon bíblico, y las esferas concéntricas de textos sobre textos sustituyeron al Templo destruido. El movimiento dialéctico es profundo. Por un lado, todo comentario es en sí mismo, en cierto sentido, un acto de exilio. Toda exégesis o glosa confiere al texto algún grado de alejamiento y destierro. Velado por el análisis y la metamorfoseante exposición, el texto originario (*Ur-text*) ya no es inmediato a su suelo nativo. Por otro lado, el comentario garantiza —una palabra clave— la autoridad continuada y la supervivencia del discurso

primario. Libera la vida del significado de la contingencia histórico-geográfica. En la dispersión, el texto es la patria.

La *Gemara*, los comentarios sobre la *Mishna*, la colección y ordenación de leyes y preceptos orales que conforman el Talmud, y el *Midrash*, que es el *corpus* de comentario interpretativo que acompaña las Escrituras son formal y sustantivamente interminables. El método de lectura *midráshico* es el de la glosa y las *marginalia* argumentativas, calificativas y revisionistas del texto sagrado y de las lecturas previas. La investigación hermenéutica se refiere a cada nivel de significado posible: semántico, gramatical, léxico. La

memorización y el virtuosismo filológico formidablemente ejercitados ejecutan una danza del espíritu ante la parcialmente cerrada pero radiante Arca de la letra.

Esta lectura sin fin representa la primera garantía de la identidad judía. El estudio inquebrantable y minucioso de la Torá está ordenado antes de cualquier otro rito u obligación. El diálogo con el texto —en última instancia, pero sólo en última instancia— insondable es el aliento de la historia y el ser judíos. Ha demostrado ser el instrumento de la improbable supervivencia. Al mismo tiempo, es muy posible que el genio y el método

talmúdico hayan generado dentro de la sensibilidad judaica ciertas esterilidades y circularidades filológico-legalísticas. La danza gira sin fin sobre sí misma. No es sólo la prohibición mosaica contra las imágenes y la inmemorial timidez judía frente al acto de creación lo que, hasta hace muy poco, han hecho del judío un investigador-comentarista en lugar de un creador de formas estéticas (como lo era, de forma incomparable, cuando fueron escritos los Salmos, el Cantar de los Cantares, el Libro de Job y el Eclesiastés). Es el ideal y la práctica inherentes de lo secundario respecto a la palabra revelada. Y es muy significativo

que el mayor de los escritores e imaginadores judíos modernos, Kafka, dé a sus ficciones los rasgos de la exégesis, la investigación, desconcertantes *marginalia* asomadas al abismo del significado.

La respuesta rabínica al dilema del comentario interminable es una respuesta de acción moral y conducta ilustrada. La exposición hermenéutica no es un fin en sí misma. Tiene por objeto traducir a instrucción normativa significados residentes en las múltiples previsiones del mensaje sagrado. A medida que pasan los siglos, la Torá no sólo se preserva literalmente, sino que se salvaguarda de la amenaza del

pretérito. El comentario inagotable proporciona, con palpable carácter presente, los componentes prescriptivos, conmemorativos, metafóricos y esotéricos del pasaje que se examina, de la simple palabra o letra en amorosa discusión. La glosa insiste en la pertinencia del *hic et nunc*. Al mismo tiempo, la dilucidación y la conjetura preparan el pasaje para una cosecha futura. Por medio de interpretaciones siempre renovadas, este mismo versículo bíblico, esa misma parábola desplegarán, en lugares y tiempos de necesidad todavía desconocidos, iluminaciones y aplicaciones prácticas y existenciales aún no percibidas.

El contraste con las lecturas cabalísticas es instructivo. El cabalista no traduce la comprensión en acción sino en iluminación final. Quiere llegar al fondo. Siete veces siete son los estratos de la significación en la palabra, en la letra. Las finalidades de la meditación, la extática permanencia en la oscuridad, pueden acercarse a los últimos secretos del significado, de esas letras de fuego blanco que dicen el significado del significado. Semejante conocimiento es autónomo. No necesita, no puede ser trasladado al impreciso contorno del comportamiento personal o colectivo. La lectura es el acto crucial y el cabalista permanece en silencio,

ilimitadamente aquiescente.

Ambos modos de experiencia interpretativa frente al significado —el de la fiabilidad que induce a la acción y el de la receptividad pura— influirán en el concepto del encuentro con la presencia.

El segundo momento en que se discuten en profundidad las relaciones entre lo primario y lo secundario, entre lo inspirado y lo discursivo, es el del escolasticismo medieval. Autoduplicadora y variante, la hélice del comentario escolástico gira en torno al eje del canon bíblico y patrístico. Todo nuestro tema se hace emblemático con una secuencia de títulos famosos del

siglo XII: la *Glossa ordinaria* de Anselmo de Laon sobre los Salmos y las Epístolas paulinas viene seguida por la *Media glossatura* de Gilbert de la Porrée; este último, a su vez, lleva a la *Magna glossatura* de Pedro Lombardo. Las nervudas severidades del análisis formal, los ramificados matices de la exploración gramático-semántica en las artes de la lectura de los escolásticos medievales, ya no forman parte de una cultura general o privilegiada. Si lo fueran, gran parte de la semiótica y la gramatología recientes parecerían derivadas de esa fenomenología y esa metodología de la extrema escrupulosidad. En especial,

reconoceríamos en la actual idolatría de la «información», de la logística clasificatoria y el almacenamiento de datos, una realización casi paródica de la sed enciclopédica del espíritu medieval, del omnívoro apetito de una *summa*, una *summa summarum* de la escritura, del mundo anotado y glosado.

Este apetito, junto con el postulado de una cuádruple y ascendente escala de comprensión —de lo literal y lo moralizante a lo alegórico y lo analógico o puramente espiritual (una escala sin la cual habría sido inconcebible la obra magna de organización que es la *Commedia* de Dante)—, engendra un interminable

comentario. Las autoridades escolásticas y clericales eran muy conscientes del dilema. Observaron que el texto revelado se inclinaba bajo el peso de las siempre proliferantes interpretación, paráfrasis y elaboración glosadora. Quienes se sumergen a grandes profundidades cuentan que, llegados a cierto punto, el cerebro humano se ve poseído por la ilusión de que es de nuevo posible la respiración natural. Cuando esto ocurre, el buzo se quita la escafandra y se ahoga. Se emborracha con un hechizo fatal llamado *le vertige des grandes profondeurs*. Los maestros de la lectura y la explicación escolásticas conocían este vértigo.

De ahí los intentos sistemáticos y legislativos por una finalidad acordada. Lo primario tenía que ser protegido del asfixiante crecimiento de lo secundario. Y, así, se realizaron esfuerzos papales y conciliares para determinar los significados verdaderos y eternos de lo revelado. Observemos la diferencia radical entre la textualidad católica y la judaica. En el sentido judaico de la Creación y de la recepción y transmisión mosaica de la Ley, no hay singularidad temporal, no hay enigma de historicidad («¿por qué en este preciso lugar?», «¿por qué ese preciso momento?»). En cambio, en la venida y el ministerio de Cristo, hay una temporalidad estricta,

totalmente misteriosa. Al encontrarse inmersos —de forma tan natural, si bien inexplicable— en el tiempo concreto, los significados de esa venida, las consecuencias normativas de las palabras de Cristo y de los escritos de los apóstoles deben estar, por así decirlo, fijados en la eternidad. La Torá es indefinidamente sincrónica con toda vida individual y colectiva; los Evangelios, las Epístolas y los Hechos de los Apóstoles, no.

Para alcanzar las finalidades del significado hay que puntuar. El término es «punto final». Es necesario detener la cancerosa multitud de interpretaciones y reinterpretaciones. Los decretos

explicativos y legislativos promulgados por Roma y por los custodios de la ortodoxia en el París medieval, así como el acotamiento metafísico-doctrinal de la *Summa* de Tomás de Aquino, pueden entenderse como una serie de tentativas de «puntos finales» hermenéuticos. En esencia, proclaman que el texto primario puede significar *esto* y *eso*, pero no *aquello*. Las ecuaciones que relacionan la comprensión racional y la autoridad explicativa con la revelación son complejas pero, en última instancia, resolubles. Así, el dogma puede definirse como una puntuación hermenéutica, como la promulgación de

un acto semántico. La eternidad ortodoxa se encuentra en los antípodas de la interminabilidad de la revisión y el comentario interpretativos. En la fe, la lógica y la gramatología escolásticas (como, más tarde, en Hegel), la eternidad es ordenación y forma cerrada. La interminabilidad es caos satánico.

Por lo tanto, la herejía puede definirse como una revaloración y una relectura interminable. La herejía reniega de la finalidad exegética. Ningún texto es *ne varietur*. El hereje es aquel cuyo discurso no tiene fin. Sus reinterpretaciones y revisiones, sus novedosas traducciones, aun cuando

afirmen, estratégicamente, un regreso a la fuente auténtica, aun cuando pretendan que la comprensión del texto primario se hará más sencilla y relevante para las necesidades de un mundo inestable, generan una hermenéutica abierta y diseminadora. No deja de ser lógica e históricamente válida la advertencia católica romana de que, por «fundamentalista» y textualmente reductora que se proclame, la interpretación sin fin se transformará, primero, en crítica histórica, luego, en deísmo más o menos metafórico y, por último, en agnosticismo. Sin finitud, el discurso secundario es cismático.

En los modelos talmúdico y

escolástico de encuentro con el significado revelado e inspirado, el postulado de la revelación es en sí mismo trascendente. La lucha contra lo secundario busca impedir la relativización de lo absoluto. El tercer intento de comprensión metodológica y aplicada de las relaciones entre los órdenes primario y secundario de enunciación, de forma sentida, es decididamente profano.

La lógica y el principio motriz de la libre asociación, de la que depende la teoría y la práctica del psicoanálisis, son los de una serie infinita. Cada unidad en la cadena asociativa no sólo conecta horizontalmente y en secuencia

lineal con la siguiente, sino que puede convertirse en el punto de partida de un conjunto ilimitado de recuerdos, connotaciones y asociaciones nuevos relacionados entre sí. La decisión del analista de interrumpir la progresión que se despliega, de puntuar lo que es, en el sentido más directo, una frase interminable, al cabo de, por ejemplo, sesenta minutos o antes de las vacaciones de verano, es arbitraria. La siguiente asociación, ya no dicha, o la siguiente serie de imágenes habría podido ser la crucial, la clave para hallazgos más profundos. Esta práctica de interrupción, contingente y puramente convencional, fue la que malquistó a

Wittgenstein con toda la empresa psicoanalítica.

En su artículo «Análisis terminable e interminable» (1937), Freud intenta enfrentarse a este dilema. Reconoce que los síntomas y las manifestaciones neuróticos persisten mucho después del final del tratamiento; que el concepto de terminación del proceso psicoanalítico de asociaciones verbales no tiene fundamento teórico. La única respuesta razonable, por lo tanto, es pragmática y profesional. «La terminación del análisis es, lo reconozco, una cuestión de praxis.» Puede decirse que las sesiones analíticas se han acabado cuando el volumen y la supuesta

centralidad de significaciones y recuerdos descifrados permiten una mejor integración del ego del hablante (permiten un desciframiento más ordenado y amplio del texto o la pintura). Es característico de la soberana indiferencia de Freud con respecto a la problemática naturaleza del lenguaje mismo —siendo el lenguaje la materia prima y el instrumento exclusivo de todo psicoanálisis freudiano— el hecho de que no observe ni intente dilucidar el problema subyacente de la interminabilidad semántica. «Este procedimiento de libre asociación es sospechoso porque Freud nunca nos enseña cómo saber dónde

pararnos», dice Wittgenstein en las conversaciones publicadas tras su muerte. Freud no puede enseñar eso. Los filamentos de la congruencia asociativa, de las oclusiones, de las sugerencias encubiertas o declaradas, son ilimitados. Como lo es la generación de frases. De modo análogo, el proceso de desciframiento y lectura en profundidad psicoanalíticos no puede tener un final intrínseco o verificable. Siempre puede decirse algo más sobre el poema o el cuadro, o sobre las intencionalidades ocultas y las revelaciones no deliberadas de la composición musical —aunque el psicoanálisis apenas sirve de ayuda en relación con la música; un

punto sobre el que volveré más adelante —. Siempre hay más capas que excavar, pozos más profundos a los que descender en los múltiples estratos del origen subconsciente. La arqueología del sentido es tan vertical, está tan dirigida hacia lo *de profundis*, como la exégesis talmúdica de la que se deriva una parte tan importante del espíritu de la hermenéutica de Freud. Al no conocer terminalidad dogmática, el comentario psicoanalítico sobre la literatura y las artes, su reinterpretación de anteriores lecturas psicoanalíticas —ahí está la literatura terciaria sobre las explicaciones de Freud sobre Shakespeare, Miguel Ángel, Leonardo,

Dostoievski o Poe— no tiene fin.

De un modo mucho más gráfico, este automatismo del discurso secundario y terciario, esta interminabilidad formal y empírica tal como la vemos en las búsquedas psicoanalíticas del significado, son ilustrativos de todo un tratamiento de la interpretación y la crítica de lo estético. Mediante la lógica de la inversión dialéctica —un término inconveniente pero, aquí, ineludible—, las propias metodologías y técnicas que nos restituirían la presencia de la fuente, de lo primario, rodean, sofocan esa presencia con su propia masa autónoma. El árbol muere bajo el hambriento peso de las enredaderas.

## 8

Los modos habituales en que experimentamos lo estético en la cultura del siglo XX y los modos habituales en que verbalizamos dicha experiencia —y lo que intento clarificar es la correspondencia entre la experiencia y la verbalización— se oponen a los ideales de inmediatez, compromiso personal y responsabilidad que he esbozado al principio. El desequilibrio entre lo secundario y su objeto, entre el «texto» —donde incluyo el objeto de arte, la composición musical o la danza — y el comentario explicativo-

valorativo que éste genera, raya en lo grotesco. El discurso parasitario se alimenta de enunciados vivos; y, como en las cadenas tróficas microbiológicas, lo parasitario a su vez se alimenta de sí mismo. Abundan la crítica, la metacrítica, la diacrítica y la crítica de la crítica.

La dinámica de la inflación, que impera en tantos productos característicos de la historia política, las crisis sociales y las energías empresariales de nuestro siglo, cumplen funciones decisivas en las humanidades y en nuestras relaciones individuales con el arte, la música y la literatura. Quizá no sean tanto Bizancio y

Alejararía los prototipos de nuestra situación como la República de Weimar de los años veinte. El símil implícito merece ser examinado con mayor detalle.

Cada día, a través del periodismo y de lo periodístico-académico, se devalúan el valor inherente, las capacidades productivas y los ahorros acumulados en una moneda creativa, es decir, en la vitalidad de lo estético. El Leviatán de papel del discurso secundario no sólo engulle lo profético (existe profecía y profecía del recuerdo en toda invención artística y poética seria), sino que lo escupe, disminuido y fragmentado. En ausencia de un garante,

una divisa falsa circula sin fin: la de la crítica que habla a la crítica, la del artículo crítico que se dirige al artículo crítico. No se trata, como diría el Eclesiastés, de que «nunca se acabe de hacer muchos libros»; sino de que «nunca se acabe de hacer libros sobre libros y libros sobre esos otros libros».

He insinuado que las consecuencias de las trivialidades, por voluminosas que sean, pueden considerarse triviales. La jerga semántico-crítica, las disputas entre estructuralistas, postestructuralistas, metaestructuralistas y desconstruccionistas, y la atención acordada, tanto en la Academia como en los medios de comunicación, a teóricos

y publicistas de lo estético llevan en su bulliciosa presunción los gérmenes de una decadencia más o menos rápida. «La moda es la madre de la muerte» (Leopardi). Podría argumentarse que el sepulcro levantado por la exégesis y la crítica alrededor del texto primario está hecho de yeso efímero. La inflación de lo parasitario se ve detenida cuando las constituciones de lo espurio se derrumban bajo su propio peso, cuando se alcanza el punto cero de confianza y significado sentido. Las fortunas menguantes de los métodos de desciframiento marxistas y psicoanalíticos parecerían señalar en esa dirección. Los léxicos y las

gramatologías paródicos de Rabelais o de *Las preciosas ridículas* de Molière eliminan con un estallido de risa —la risa es, en momentos cruciales, otro nombre para la seriedad del buen sentido— retóricas, sistemas espectrales y aquellarres academicistas tan amenazadores y tan condescendientes con respecto a la verdadera creación, como cualquiera de los que circulan hoy. El idioma esencial del poema, la pieza musical, la pintura o la escultura es el de la supervivencia.

Pongo en duda este consolador razonamiento. Y lo hago porque creo que el eclipse de las humanidades, en su sentido y su carácter presente primarios,

implica el eclipse de lo humano en la cultura y sociedad de hoy.

Nos acobardamos ante las inmediatas presiones del misterio en actos poéticos y estéticos de creación, al igual que lo hacemos ante la comprensión de nuestra disminuida humanidad, de todo lo que es literalmente bestial en lo criminoso y artificioso de esta era. Lo secundario es nuestro narcótico. Como a sonámbulos, el sedante murmullo de lo periodístico, lo teórico, nos protege del resplandor imperioso y a menudo violento de la mera presencia. La belleza, en efecto, puede haber «nacido de forma terrible», como afirma Yeats. El grito de los

ángeles de las *Elegías de Duino* de Rilke puede resultar intolerablemente embarazoso. La nueva comunicada por las anunciaciones no sólo sigue siendo nueva, puede ser insoportable en su ambigüedad. De modo que dejamos atrás las rocas de las Sirenas, con su canto sofocado o hecho artificio, por la glosa y la crítica profanas.

Me da la impresión de que no caeremos en la cuenta de la realidad de nuestra desvalidez, de nuestro desahucio de una humanidad central ante las recurrentes provocaciones de la barbarie política y la servidumbre tecnocrática, si no redefinimos, si no volvemos a experimentar la vida del

significado en el texto, en la música y en el arte. Debemos llegar a reconocer —y el énfasis está en el re-conocimiento— una significatividad que sea la de una libertad del dar y el recibir más allá de los imperativos de la inmanencia.

Para argumentar esto, para hacerlo merecedor de un desacuerdo serio, tengo que examinar con empeño las relaciones entre el lenguaje y sus límites por un lado y la naturaleza de la afirmación y la experiencia estéticas por otro. Debo considerar, aunque sólo sea de modo provisional, las íntimas complementariedades entre un auténtico acto de lectura, un auténtico movimiento de responsabilidad hacia la música y el

arte, y los derechos a la intimidad humana, a la hospitalidad plenamente personal que debemos a nuestra muerte—derechos y deuda amenazados por la devaluación narcótica en una cultura de lo secundario—.

Las categorías pertinentes de inferencia e inteligibilidad sentida son categorías teológicas y metafísicas, pero son inherentes al lenguaje. Sólo podré demostrar mi punto de vista si consigo hacer plausible una visión del lenguaje y del significado que difiera de las visiones generalmente sostenidas y practicadas hoy en día. Un razonamiento sobre nuestro ser interior y social, con referencia particular al encuentro con la

inmediatez y la trascendencia en lo estético es, por necesidad, un razonamiento sobre el *Logos* y la palabra.

# II. El contrato roto

## 1

*Cualquier cosa* puede decirse y, en consecuencia, escribiré sobre *cualquier cosa*. Apenas nos detenemos para observar o apoyar este lugar común y, sin embargo, lo habita una enigmática enormidad.

Cualquier otro instrumento o capacidad performativa humanos tiene

sus limitaciones. Es perfectamente concebible que la milla pueda correrse, en alguna fecha futura, en tres minutos. Es inconcebible, por razones basadas en la neurofisiología del animal humano, que pueda correrse en, por ejemplo, tres cuartos de minuto. Todas y cada una de las capacidades corporales de la especie se encuentran orgánicamente limitadas. Esta existencia de barreras es fundamental para la vida misma. Se ha registrado una notable longevidad en talo cual individuo pero, llegados a cierto límite superior claramente circunscrito, la muerte es el fin. Así, en cuanto toca a la existencia y la conciencia personales —al menos en la

medida en que tenemos prueba de ello —, el tiempo, el ser y la suma de tiempo que el ser experimenta son finitos.

Sólo el lenguaje no conoce finalidad conceptual o proyectiva. Somos libres para decir cualquier cosa, para decir lo que queramos sobre cualquier cosa, sobre todo y sobre nada —esto último es especialmente sorprendente y, en el plano metafísico, constituye una extraña licencia—. Ningún imperativo gramatical profundo, si es que puede demostrarse que exista alguno, abroga la anárquica ubicuidad del discurso posible. Como tampoco lo hace la impracticabilidad pragmática o, más para ser más precisos, la dificultad

mecánica de la generación de una «frase interminable». Tales frases pueden existir en lo no expresado, el monólogo interior del sordomudo o del autista. También la escritura ofrece algo que se aproxima a la contraprueba de la imposibilidad de lo interminable: en la *libido scribendi* de la prosa de Sade, los signos de puntuación no son más que una pausa para respirar, concedidos burlescamente en un acto de lenguaje cuyo objetivo es agotar, explotar de forma devoradora, la totalidad de los conjuntos, las series y las combinaciones sensoriales latentes en el imaginar. Cuando el *Tractatus* de Wittgenstein declara que los límites del

lenguaje son los de nuestro(s) mundo(s), utiliza «límites» tautológicamente. El lenguaje no tiene necesidad de detenerse en ninguna frontera, ni siquiera, en relación con las elaboraciones conceptuales y narrativas, en la frontera de la muerte.

Traducido en decir —la noción de «traducción» de alguna categoría preverbalizada es de la más exigente incertidumbre—, el proceso conceptual, la acción de imaginar, puede abolir, invertir o confundir todas las categorías (contenidas ellas mismas en el lenguaje) de identidad y temporalidad. El habla puede cambiar las reglas bajo las que opera en el curso de su operación,

«convirtiendo lo verde en rojo» (Shakespeare). Es decir, que puede volver a redactar cualquier procedimiento definicional y relacional, haciendo de él lo que los lingüistas llaman «un idiolecto». Entonces se convierte en un mensaje singular e irrepetible que no es susceptible de nueva utilización ni de desciframiento demostrable. De este modo operan algunos códigos en la criptografía diplomática o militar. Pero también es éste el movimiento hacia la perfecta unicidad, hacia la indivisibilidad absoluta y sin fisuras entre forma y contenido elemental en el vocabulario y la sintaxis de toda poesía seria. Cuando

se alcanza de verdad tal autonomía —y «autonomía» significa, de forma muy precisa, la condición de ser una ley para ella y sólo para ella—, el significado del enunciado o texto será comprendido sólo por su emisor. Este hecho, sin embargo, no elimina su integridad comunicativa, en tanto distinta de la social o utilitaria. Es muy probable que sea a nosotros mismos —y en un dialecto único para las intimidades finales de nuestra psique— a quienes digamos lo que más nos importa. Además, es la libertad autotransformadora en todos los códigos semánticos, el primero de los cuales es el lenguaje, lo que subyace a todo tipo

de escepticismo filosófico y a toda crítica epistemológica de la inocencia de las relaciones entre palabra y mundo.

En la gramática, los futuros, las optativas o los condicionales son la articulación formal de la fenomenalidad conceptual e imaginativa de lo ilimitado. Lo que la lógica y la gramatología definen como «lo contrafáctico» nos habla de una capacidad absolutamente central y específica del hombre — ¿habría de aterrorizarnos esta capacidad?—. Al alcance del habla humana hay una infinidad de suposición voluntaria y soñada (un acto de voluntad es un sueño a la luz del día). La conjunción si puede alterar, recomponer,

poner radicalmente en duda, incluso negar, el universo tal como elegimos percibirlo. He aludido a la insolubilidad —una insolubilidad que incita a la indagación metafísica en lugar de excluirla— de la pregunta de si esta condición ilimitada del lenguaje implica una infinitud anterior y generadora en el «pensamiento» y la representación imaginaria humanos. No lo sabemos. No podemos, salvo de modo metafórico, preguntar con palabras lo que podría haber antes de las palabras. Aunque, en cierto sentido —de nuevo resistente y crucial en términos metafísicos—, la música hace justamente eso. Una cosa es evidente: el potencial formal y ejecutivo

de palabras, sintaxis y escrituras para comunicar —sea a uno mismo, sea por medio de la impuntuada corriente de alocución no expresada que constituye la conciencia— cualquier cosa que uno desee. Quizá no prestemos atención a este hecho porque, si reflexionamos sobre él, se convierte en abrumador.

Podemos decir cualquier verdad y cualquier falsedad. Podemos afirmar y negar en la misma tirada. Podemos elaborar imposibilidad material a voluntad; en la dialéctica hegeliana, el hombre «cae hacia arriba». El lenguaje mismo posee y es poseído por la dinámica de la ficción. Hablar, bien a uno mismo o a otro, es —en el sentido

más desnudo y riguroso de esta insondable banalidad— inventar, reinventar, el ser y el mundo. La verdad expresada es, ontológica y lógicamente, «ficción verdadera», donde la etimología de «ficción» nos remite de forma inmediata a la de «hacer». El lenguaje crea: por virtud de la nominación, como en el poner nombre de Adán a todas las formas y presencias; por virtud de la calificación adjetival, sin la cual no puede haber conceptualización de bien o mal; crea por medio de la predicación, del recuerdo elegido (toda la «historia» se aloja en la gramática del pretérito). Por encima de todo lo demás, el lenguaje es

el generador y el mensajero del mañana (y desde el mañana). A diferencia de la hoja, del animal, sólo el hombre puede construir y analizar la gramática de la esperanza. Podemos hablar, podemos escribir sobre la luz de la mañana siguiente a su funeral o sobre el ordenado curso de las galaxias mil millones de años luz después de la extinción del planeta. Creo que esta capacidad para decirlo y no decirlo todo, para construir y desconstruir espacio y tiempo, engendrar y decir contrafácticos —«si Napoleón hubiese mandado en Vietnam»— hace hombre al hombre. Más precisamente: de todas las herramientas evolutivas hacia la

supervivencia, la que considero más importante es la habilidad para utilizar los tiempos futuros del verbo — ¿cuándo, cómo adquirió la psique este monstruoso y liberador poder?—. Sin ella, hombres y mujeres no serían mejores que «piedras que caen» (Spinoza).

Es imposible imaginar el ser —e imaginar es, de forma inmediata, un movimiento semántico— sin la apertura discursiva, sin la potencialidad de cuestionar incluso la muerte. Por encima del plano vegetativo mínimo, nuestras vidas dependen de la capacidad de expresar esperanza, de confiar a oraciones condicionales y a futuros

nuestros sueños activos de cambio, progreso y liberación. Para estos sueños, el concepto de resurrección — tal como es central al mito y la religión — es un incremento gramatical natural. Y, como he intentado demostrar en otro lugar, pudiera ser que la fantásticamente excesiva prodigalidad de las lenguas humanas, el enigma de Babel, señalara hacia una multiplicación vital de las libertades mortales. Cada lengua expresa el mundo a su propia manera. Cada una edifica mundos y contramundos a su modo. El políglota es un hombre más libre.

No obstante, lo ilimitado de la potencialidad discursiva tiene su lado

negativo. La infinidad ininterrumpida de proposiciones y enunciados concebibles implica la lógica de la nulidad y del nihilismo. En la medida en que son lenguaje, es decir, inteligibilidad hablada o escrita, todas las afirmaciones, todas las «pruebas» de la existencia o inexistencia de Dios están abiertas a la negación. En la ciudad de las palabras, igual legitimidad corresponde a la convicción de que la afirmación de la existencia de Dios está en la misma fuente del habla humana y constituye su *dignitas* final y a la opinión de los positivistas lógicos de que tal afirmación tiene la misma categoría que los versos sin sentido. Los

postulados gramaticales y las demostraciones de la existencia de Dios —el núcleo de este ensayo es la relación de estos postulados con nuestra experiencia en lo poético del significado formado— pueden tener validez sólo en el interior de sistemas de habla cerrados. Por esta razón imperativa, los códigos rituales, litúrgicos y canónicos del decir (como en la plegaria, en las fórmulas sacramentales y en los textos sagrados o revelados) procuran cerrar, circunscribir palabra y mundo por medio del tabú, la reiteración y la finitud apocalíptica. Por otro lado, cada blasfemia reafirma la abierta indeterminación del lenguaje.

Aquí reside el verdadero sentido de la prohibición judaica de la enunciación del Nombre del Nombre, el nombre de Dios. Una vez dicho, este nombre pasa a la contingente infinidad del juego lingüístico, ya sea retórico, metafórico o des constructivo. En el discurso natural e ilimitado, Dios no tiene residencia demostrable. Éste es el obstinado dilema que se encuentra en la cautelosa metafísica de Kant. La teología negativa, es decir, el postulado de Su no-ser, es tan legítima con respecto a la palabra y a la proposición como lo es el dogma de Su presencia. De ahí el abismo simétrico en el seno de la fe genuina y la negación genuina; de ahí la anarquía

potencial del espíritu que puede colocarse en cualquiera de los espacios libres del enunciado.

La misma anarquía afecta a la existencia inmanente, al tejido de palabras, expresadas y no expresadas, escritas y borradas, en cuyo interior nos comportamos, y hacemos realidad, por medio del discurso, nuestras vidas cotidianas. La irreversibilidad de la palabra una vez ha sido dicha obsesiona a muchas culturas y sensibilidades. Tal como nos enseñan los mitos y los cuentos de hadas, el deseo alocado, la promesa descuidada (en alemán, «prometer», *versprechen*, también significa «tropezar con las palabras»),

el veredicto erróneo o la malgastada contraseña a Sésamo no pueden darse por sobreentendidos ni retirarse. Tal vez cada enunciado, cada acto de escritura, obedezca a un principio de conservación de la energía tan universal como el de la física. Rabelais, un hombre poseído por la palabra, imaginó que todas las frases dichas o escritas desde la creación del hombre estaban «congeladas», preservadas intactas en alguna esfera intermedia, de donde el calor de la memoria, la necesidad o la angustia las derretía y las recordaba. Expulsado del silencio, el lenguaje realiza su obra irreparable. Teseo no puede llamar de vuelta hacia sus asombrados labios y

garganta (revocar, en el sentido literal y etimológico) la infundada pero homicida maldición que ha pronunciado sobre su hijo.

En las palabras, como en la física de partículas, existe la materia y la antimateria. Existe la construcción y la aniquilación. Padres e hijos, hombres y mujeres, cuando se enfrentan en intercambio de habla, se hallan en grave peligro. Una palabra puede estropear una relación humana, puede jugar una mala pasada a la esperanza. Los cuchillos del decir son los que llegan más hondo. Sin embargo, idéntico instrumento léxico sintáctico y semántico, es el de la revelación, el

éxtasis y la maravilla de la comprensión que es la comunión. De modo recíproco, el habla que puede articular la ética de Sócrates, las parábolas de Cristo la construcción maestra del ser en Shakespeare o Hölderlin, puede, por la misma virtud de ilimitada potencialidad, diseñar y crear los campos de exterminio y transcribir las sesiones de la cámara de torturas. El virtuosismo retórico del charlatán propio de un Hitler es antimateria, realiza un contra-*Logos* que conceptualiza y luego actúa la desconstrucción de lo humano.

He puesto el énfasis en la enigmática totalidad del discurso posible, en el poder inherente de toda habla para hacer

facticidad del hecho, en la capacidad de lo narrativo para calificar toda experiencia, por inmediata que sea, como ficticia o ilusoria. He hecho hincapié en la enorme libertad en el interior de la cual el hombre, el «animal de lenguaje», tal como está definido en la visión griega y hebraica, ejercita la compulsión hacia la pregunta y hacia el significado. Más particularmente, he dado a entender que cualquier consideración seria sobre este genio libertino del lenguaje, que cualquier gramatología y cartografía semántica conducirá la indagación hacia una valoración, positiva o negativa, de lo teológico. La cadena de signos es

infinita. Es la percepción de cada uno de la naturaleza y la categoría de esa infinitud trascendente o bien carente de significado —en el sentido más riguroso y, sin embargo, más travieso también—, la que determinará el ejercicio de la comprensión y el juicio. Puesto que habitan el lenguaje, que se refieren a él o a la gramática del sentido tal como opera en una pintura, en un diseño arquitectónico o en una composición musical, tanto el acto de interpretación y como el de valoración (la hermenéutica y la crítica) están inextricablemente enlazados en la cuestión metafísica y teológica o antiteológica del decir ilimitado. «En mi opinión —escribe Ben

Nicholson refiriéndose a las obras de Georges de La Tour (que serán ejemplares para mi argumentación)—, la pintura y la experiencia religiosa son lo mismo y lo que todos buscamos es el entendimiento y la comprensión del infinito.» Sí, pero ¿qué infinito? También el caos es ilimitado y libre.

## 2

Como los medios semánticos son libres, puede decirse o escribirse cualquier cosa sobre cualquier otro acto semántico, sobre cualquier otra elaboración o forma de significación expresiva. Existe una libertad ilimitada

de declaración sobre cada texto, pintura o pieza musical y, como consecuencia natural, sobre cada comentario secundario o terciario que surja de ellos. Del mismo modo que no hay nada en nuestro aparato fonológico o en el léxico y las reglas de habla que nos impida declarar lo irreparable y lo falso, tampoco hay un límite concebible, ni prohibición interna o externa — excepto en el sentido plenamente contingente de censura o tabú— sobre la enunciación de cualquier proposición estética.

El que Balzac considerara las novelas de Ann Radcliffe superiores a las de Stendhal (a quien admiraba), el

que Tolstoi proclamara que *El rey Lear* era «indigno de la crítica seria», o que Nietzsche juzgara a Bizet mejor músico que Wagner no son simples *curiosas* históricas. Estos y otros innumerables actos de experiencia y juicio verbalizados parecidos, bien sean positivos, negativos o neutros, constituyen productos legítimos de la naturaleza incircunscrita del campo semántico y de la inexplorada variedad de la psique humana. Nada en absoluto —y, a buen seguro, en este lugar común acecha un vértigo— obstruye nuestras cuerdas vocales, nada amordaza nuestros labios, nada se desencaja en la lexicalidad o la sintaxis para reprimir la

afirmación, voluminosa, elocuente y repetida, si así lo queremos, de que Mozart era incapaz de componer una melodía pasable o de que Cézanne era un pintamonas.

La cuestión es, simplemente, ésta: en la medida en que la generación y la verbalización comunicativa de todas las interpretaciones y los juicios de valor pertenecen al orden del lenguaje, toda explicación y toda crítica de la literatura, la música y las artes deben operar en el interior de la indecibilidad de sistemas de signos ilimitados. La percepción estética no conoce ningún punto de Arquímedes fuera del discurso. La raíz de todo discurso es el discurso.

El discurso no puede verificarse o refutarse en ningún sentido riguroso. Éste es el secreto manifiesto que la hermenéutica y la estética, desde Aristóteles hasta Croce, se han esforzado por exorcizar o esconder de ellas mismas y sus clientes. A pesar de todo, es necesario analizar minuciosamente este axioma (o tópico) ontológico —que es decir primario y esencial— de inextirpable indecibilidad.

La verificación y la refutación son las caras indivisibles de la misma moneda. ¿Cómo haríamos para refutar, demostrar que es falso, el juicio de Tolstoi sobre *El rey Lear*, un juicio que

interioriza una lectura explicativa? El movimiento habitual de reproche ha sido psicológico y biográfico. Alegamos, en explicación y defensa del escandaloso fallo de León Tolstoi, aquellas circunstancias personales, aquellas tormentas nerviosas y espirituales, aquellos celos ocultos —la figura y la fábula de Lear prefiguraron, en ciertos modos extraños, las miserias del cada vez más importante autor de *Guerra y paz*— que provocaron su juicio contra Shakespeare. Semejante explicación diagnóstica puede o no ser acertada. Puede o no arrojar luz sobre la prolongada polémica de Tolstoi contra el teatro, una polémica todavía más

opaca debido a sus propias capacidades como escritor dramático. Pero tal análisis de motivos no puede hacer nada, ni en lógica ni en sustancia, para refutar lo que Tolstoi dice de la naturaleza repelente en el plano ético e infantil en el técnico de *El rey Lear* de Shakespeare. La huida de Nietzsche de Bayreuth o su intenso hechizo, a veces irónico, por una música más ligera y melodiosa como la de *Carmen* o la de su acólito Peter Gast pueden ayudarnos a situar, a hacer racionalmente circunstancial, el vitriólico ataque contra Wagner. No obstante, semejante emplazamiento carece de fuerza probatoria con respecto a la verificación

o refutación de la verdad y los valores de verdad de su crítica.

Podemos considerar como alguien perturbado, trivialmente excéntrico, pretencioso (la mayoría de la exégesis académica, la mayoría de la crítica profesional es sólo eso) o duro de oído a quien declare la incompetencia musical de Mozart. Podemos relegar al limbo de la burla a esos literatos, críticos de arte y música y académicos antaño formidables, que condenaron, por ejemplo, a Wordsworth, Keats o Shelley, que decretaron que el Impresionismo era una locura pasajera o que calificaron *Tristán e Isolda* de «obra de histerismo sensiblera y completamente amusical

que, con toda seguridad, no tardará en ser olvidada». Pero nuestra burla, nuestro placer más o menos autocomplaciente, frente a esas apoteósicas meteduras de pata, como las consideramos ahora no se refieren en modo alguno a su verdad o falsedad intrínsecas.

Los instrumentos de la articulación, el vigor de la coherencia sintáctica y semántica, el alcance de la inteligibilidad persuasiva en esas proposiciones «inadmisibles» tienen la misma categoría que sus antítesis. El ultraje es tanto menos soportable en razón de su procedencia. Ningún amante de *El rey Lear* ningún crítico o

intérprete eminente tan soberano del lenguaje y la creación, como lo fue Tolstoi. ¿Qué otro Crítico de Stendhal posee la íntima lucidez que es propia de Balzac? Nietzsche *contra* Wagner ensombrece a los wagnerianos incondicionales, tanto en lo referente a sensibilidad aural como a brillo expositivo. En cualquier lado de la convicción, las palabras se desatan sobre las palabras.

¿Cómo procedemos en la práctica? Apelando, más o menos abiertamente, a la opinión dominante, al consenso cultural e institucional que ha evolucionado a lo largo del tiempo. Contamos cabezas y contamos años. A

lo largo de milenios de recepción, mimesis y variación temática occidentales, a lo largo de milenios de pedagogía, Homero y Virgilio han sido considerados ejemplares. En nuestra *civilitas*, Dante, Shakespeare y Goethe son el núcleo del reconocimiento la inspiración y el placer cultos —aunque, sobre este tercer punto, haya lugar para la duda irreverente—. Al hablar italiano, inglés o alemán al utilizar ese idioma general más difusa que hace de dichas lenguas las ramificaciones exteriores de una comunidad occidental posclásica y cristiana, recurrimos con prodigalidad y, a veces, de modo inconsciente, a la más particular fuente

lingüística y formal de la *Comedia*, *Hamlet* o *Fausto*. Su elisión del alfabeto del habla occidental empobrecería el discurso.

Las esculturas de Miguel Ángel, los interiores de Vermeer, los autorretratos de Rembrandt o las estudiadas meditaciones de Cézanne sobre la tierra y el cielo pueden haber sido, al principio, provocaciones a la miopía, la indiferencia o, incluso, la aversión vehemente. A lo largo de los siglos, se han establecido —o se están estableciendo— como marcas de nuestro habitar occidental del espacio, el volumen, el color y la luz. Son la «naturaleza interior» referencial

(«*inscape*» es el término de Gerard Manley Hopkins) de nuestras sensaciones organizadas y formadoras. Los tratamientos del lienzo de Vermeer han educado las yemas de nuestros dedos.

Existen, como cabe suponer, numerosos hombres y mujeres para quienes una existencia sin música sería constituiría una inconsolable monotonía. Para incontables intérpretes, por aficionados que sean, y para incontables oyentes, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, los maestros de la canción y de la ópera, son presencias tutelares. Son los custodios y los encargados de iniciarnos en sentidas intimidades de

horizontes abiertos, de manantiales de recuperación y autosuperación de una humanidad gastada y limitada. Creo que la modulación de la música resulta esencial en nuestra aprehensión y sufrimiento de la muerte. Sin las verdades de la música, ¿cuál sería nuestro déficit de espíritu al caer el día?

De estos reconocimientos y necesidades, de su formulación y cumplimiento siempre recurrentes, proviene el canon. El programa de estudios se hace a partir del talismánico estimular del ser que tiene lugar cuando experimentamos, cuando vivimos el texto, la pintura o la escultura capitales, la necesaria música. ¿De qué otra

manera podría existir una cultura, una transmisión de valores? ¿De qué otra manera podrían el interés y la producción continuada acumularse en la inversión en la creación? Dada la finitud de la existencia personal y de la autoridad institucional, tiene que haber economías acordadas. Lo inferior, lo efímero, tiene que ser dejado de lado. Un canon, un programa de estudios, tamiza y separa y, al hacerlo, dirige nuestro tiempo y nuestros recursos de sensibilidad hacia la excelencia certificada y plenamente iluminada. El negador, el que por una extraña iconoclastia o marginalidad, censura las buenas cosechas de la cultura, es un

dilapidador de nuestros limitados medios receptivos, de los probados y acreditados activos de la gracia.

Los cánones no son invariables. La precisa contrapartida de este problema es la profunda y controvertida cuestión del «desarrollo» en la teología y la historia cristianas: ¿cómo puede haber re-valorizaciones, apéndices a los que ha sido originalmente revelado y ha recibido categoría canónica («clásica»)? En el humanismo occidental, hay obras de incluso la más manifiesta dimensión que no atraviesan con facilidad las fronteras lingüístico-culturales. Las obras de teatro de Racine, sobresalientes y locales a la

vez, son un ejemplo perturbador de ello. Tampoco son inflexibles los juicios de erudición interpretativa y evaluación general. Un clásico en un momento dado puede retroceder hasta convertirse en noticia puramente histórica y especializada. Es difícil, aunque no imposible, creer que las *moralia* de Séneca y las tragedias oratorias que se le atribuyen, vuelvan a ganar el puesto fundamental que ocuparon en la vida literaria y filosófica europea desde la alta Edad Media hasta Montaigne y la Ilustración. ¿Quién está verdaderamente familiarizado hoy en día con la épica heroico-burlesca italiana (Boiardo, Ariosto, Tasso), cuya tonalidad y modos

narrativos no son sólo fundamentales para el Barroco, sino para gran parte del movimiento romántico? El principio del siglo XIX no dudó en asignar a *La Mesíada* de Klopstock un lugar junto a Dante y Milton. Poco sabía de Kleist y casi nada de Büchner.

De modo análogo, lo que una vez fue esotérico y hermético puede ser recuperado para el programa general de estudios. Tanto el Romanticismo como la modernidad están marcados de forma peculiar por este «rito de pasaje» desde la oscuridad o el rechazo crítico y académico hasta la luz establecida. Pensemos en Keats, Rimbaud, los impresionistas o la primera Escuela de

Viena en música (Schönberg, Berg, Webern). Siempre están presentes la supresión y el redescubrimiento, las zonas de valoración incierta o conflictiva. El gusto, una categoría de lo más escurridiza y compleja, se basa en los elementos más personales, más «idioléticos», del lenguaje y de la calificación discursiva. Donde percibimos con mayor energía la completa libertad y el empuje gravitatorio hacia la intimidad en toda habla es en los ejemplos de irreconciliable desacuerdo estético, de no comunicación entre sensibilidades convencidas.

No obstante, la fuerza de lo canónico

es masiva. Funciona de forma acumulativa en nuestra educación primaria y secundaria. Genera el consenso de presentación en los museos y las salas de concierto del mundo. Sin duda, no hay noche en que no se interpreten y se escuchen en numerosos lugares del planeta composiciones de Mozart o Beethoven. Ningún museo, ninguna galería, relega sus Rembrandt o sus Watteau al almacén. Nuestros códigos de intercambio culto, de reconocimiento inferido, están empapados (como lo está la misma habla cultivada) por la implicación y la presencia augustas de lo clásico.

Esta ubicuidad ha crecido con la

aplicación de las tecnologías modernas de diseminación y reproducción a la empresa de la cultura. La fotografía, como vio Walter Benjamin, el disco, la cinta y la casete, los modos más o menos baratos de publicar y comercializar la literatura (la edición en rústica), han actuado como agentes de concordancia canónica. La cuestión está llena de paradojas y exige una exposición cuidadosa. Malraux tenía razón cuando proclamó la nueva disponibilidad — gracias a la reproducción y la mayor facilidad de los viajes por el mundo— de todo arte y música por remoto que fuera en el espacio y el tiempo. La escultura de Oceanía, los relieves

jemerres, las tallas esquimales, la primitiva polifonía medieval pueden entrar en nuestros hogares con sólo pulsar —literalmente— un botón. En un nivel más profundo y antagónico, sin embargo, la economía de democratización y el mercado han garantizado el canon de lo obvio. La «gran» pintura se reproduce sin fin; existen hasta treinta grabaciones de la misma obra de Beethoven o Chaikovski; los «clásicos» aparecen en múltiples ediciones.

La paradoja se hace más profunda. Cultural y pedagógicamente, el «envasado» y la alta definición de la supremacía consensuada han producido

una duplicidad radical. Como nunca antes, los «grandes libros», las obras preeminentes de los maestros de la música y las artes, son accesibles y ampliamente comunicados. Sin embargo, esta accesibilidad y este consenso disminuyen el potencial de encuentro inmediato con la experiencia estética, y de libertad absoluta sin la cual tal encuentro no deja de ser espurio. Intentaré definir con exactitud estos dos conceptos de «inmediatez» y «libertad». Puede ser que en ninguna civilización anterior a la nuestra, excepto en la hierática Bizancio, pesara tanto el dominio del pasado heurístico y canonizado sobre las aspiraciones

innovadoras del presente. Las últimas estimaciones aseguran que, de toda la música «clásica» interpretada en público, grabada y emitida en Occidente, casi el noventa por ciento es anterior a 1900.

En la última parte de este ensayo, quiero preguntar si esta paradoja de la total disponibilidad en lo textual y estético por un lado y el cada vez más estrecho consenso por otro no será acaso el reflejo de una crisis de sensibilidad, tanto psicológica como metafísica, en nuestra condición moderna.

Me gustaría, en pocas palabras, prestar atención a una segunda paradoja

o duplicidad. Se supone que lo canónico es el resultado de un proceso dinámico, de verdad sentida gradualmente coincidente. Hombres y mujeres con capacidades de recepción y de respuesta normales (normativas) dan a lo largo del tiempo testimonio de una sensación de excelencia compartida. Cada generación testifica de nuevo. Lenta pero, al final, decididamente, emerge una elaboración de valores y necesidades espirituales comunes. Hay bolsas de disensión, remanentes de incertidumbre, pero el eje central está claro.

¿Encaja este modelo liberal y evolutivo con la realidad?

En cualquier momento dado y en

cualquier sociedad concreta, es pequeño el número de seres humanos que se preocupan en profundidad por la literatura, la música y las artes; para quienes semejante preocupación comporta una inversión y una apertura del ser verdaderamente personales. O de forma más precisa puesto que, aquí, la precisión es primordial: el visitante medio de museo, el lector intermitente de poesía o de prosa exigente, el asistente al concierto de música clásica y contemporánea tal como se interpretan, emiten o graban, participan en un rito de encuentro y respuesta que, tras el período de educación secundaria y, posiblemente, terciaria, en la cual a

semejante encuentro le pueden haber sido asignadas sus funciones culturales y sociales, pertenece menos a la esfera del compromiso que a la del decoro. Además, en numerosas sociedades, incluso esta participación selecciona sólo a los privilegiados. En caso de gozar de libertad de voto, el grueso de la humanidad elegirá el fútbol, la serie televisiva de sobremesa y el bingo por encima de Esquilo. Es una hipocresía fingir otra cosa, construir programas de alta civilización humana como si surgieran de mejoras en la educación de masas (tales proyecciones didácticas se encuentran tanto en el liberalismo jeffersoniano o arnorldiano como en el

marxismo-leninismo). Quienes generan, en realidad, el programa de estudios, quienes reconocen, explican y transmiten el legado del saber en relación con la creación textual, artística y musical, son —siempre han sido— unos pocos.

Así, la suposición de una pluralidad maduradora, de una universalidad de percepción y elección de amplia base, en la que se funda la defensa liberal y consensual para la determinación de valores es en todo punto espuria. Las estadísticas de la difusión de productos culturales enmascaran la reducida y especializadísima situación de los pocos que, en verdad, inician y codifican los criterios y las corrientes dominantes.

Toda valoración, toda «canonización» —observemos las persistentes analogías teológicas—, pertenece a la política del gusto. Estas políticas son, por definición, oligárquicas.

He intentado establecer dos puntos. En primer lugar, que, en el terreno estético, la sustancia ontológicamente lingüística y discursiva de las interpretaciones y los juicios de valor hace imposible, de un modo lógico y pragmático, la verificación y la refutación. En rigor, no se puede refutar ninguna proposición poética o estética. La falta de restricciones está en el núcleo del habla y en las relaciones fundamentales del «ser humano» con

ella.

En segundo lugar, he sostenido que el intento de atenuar o eludir por completo este abismo de libertad apelando al consenso institucional y social a lo largo de estas épocas, señalando los votos otorgados por la mayoría a ciertas obras y ciertos textos a lo largo de los siglos, no aporta ninguna finalidad formal o probatoria. La verdad —si es que cabe postularla en relación con la estética— no puede probarse o refutarse de modo estadístico. He indicado, además, que ni el hecho histórico ni el sociológico apoyan, en el fondo, el modelo de interpretación y juicio crítico por medio del consenso

evolutivo. El canon es forjado y perpetuado por unos pocos. Así, el postulado de Kant de una validación de la comprensión y el gusto justos por medio del mecanismo consensual de la «universalidad subjetiva», de un progreso ordenado desde los hallazgos intuitivos de un individuo a las tranquilas aguas de lo público y canónico, es una ilusión, o bien una observación empírica de la política del gusto en una comunidad más o menos ilustrada y confiada en el progreso de la humanidad.

Si estos puntos tienen solidez, el recurso al concepto de teoría crítica, de autoridad teórica referida a la

literatura, la música y las artes, exige un examen atento.

### 3

La palabra «teoría» ha perdido su marca de origen. En un comienzo tenía significados y connotaciones tanto profanas como rituales. Aludía a una lucidez concentrada, a un acto de contemplación centrado pacientemente en su objeto. Pero se relacionaba también con el acto testimonial realizado de los representantes enviados en solemne embajada para oír a los oráculos u observar los ritos realizados en los sagrados Juegos Áticos. Un

«teórico» es aquel que es disciplinado en la observancia —un término cargado de la doble significación de percepción intelectual y sensorial y de conducta religiosa o ritual—. La fuerza original de visión, de vista atenta implícita en la palabra, se halla presente en la frase de sir Thomas Browne: «Obtengo una verdadera Teoría de la muerte cuando contemplo una calavera o cuando examino un esqueleto con las vulgares imaginaciones que éste arroja sobre nosotros». Así, la teoría está habitada por la verdad cuando contempla constantemente su objeto y cuando, en el proceso observante de tal contemplación, mira, aferra, las a

menudo confusas y contingentes («vulgares»), es posible que erróneas, imágenes, asociaciones y sugerencias a las que da lugar el objeto. Sólo en la segunda mitad del siglo XVI, la «teoría» y lo «teórico» toman su apariencia moderna. Y sólo a partir de la década de 1640 se considera, al menos en inglés, que un «teórico» es aquel que concibe y considera hipótesis especulativas.

Más tarde, la historia de la palabra exhibe una dualidad y, de hecho, un grado de autocontradicción característicos. Con la deriva y el desplazamiento interior del entendimiento hacia el yo, la fuente de la teoría se convierte en un impulso

especulativo del sujeto. Descartes y Newton elaboran, proponen teorías sobre el movimiento atómico o la mecánica celeste. Estas teorías llevan sus nombres. Al mismo tiempo, sin embargo, la validez de la teoría se sitúa en el mundo exterior, en el ámbito de lo objetivo. La dinámica de la teorización es la de la conciencia personal; pero la teoría sólo se convierte en algo más que una conjetura privada cuando es probada y demostrada por los hechos correspondientes, por la espejeante evidencia de la realidad empírica.

Este modelo de suposición creativa y ordenadora y de subsiguiente verificación o refutación experimental,

un modelo que recibió su patente epistemológica de Descartes, Kant y, en una formulación más reciente, de Husserl, quien ha suscrito el éxito planetario de la distinción entre las ciencias puras («teóricas») y las aplicadas. A su triunfo debemos la exigencia central de racionalidad que es propia de nuestras ciencias naturales y exactas de nuestra tecnología.

A pesar de su prestigio y sus logros, el paradigma cartesiano-kantiano, se ha visto sometido a la presión crítica. No sólo por aquellos que, como Heidegger y Shestov (uno de los pensadores más inquietantes y obsesionados por el hombre de nuestro tiempo), han

cuestionado sus a menudo destructivas consecuencias, han visto en la teoría científica y sus aplicaciones pragmáticas una mala interpretación del lugar del hombre en el mundo natural. Las presiones han surgido desde el interior mismo de la propia ciencia. La naturaleza y la categoría filosófica y psicológica de las relaciones entre los sistemas matemáticos y el mundo que parecen organizar o reflejar se ha convertido en terreno de intenso debate. La noción de «indeterminación» en relación con las interacciones atómicas y subatómicas ha cuestionado de forma crítica las clásicas condiciones determinísticas de prueba, de

verificación experimental. El principio de complementariedad —y aquí nos encontramos en relación inmediata con la cuestión de la experiencia estética— tiene incluso implicaciones más amplias: sostiene que fenómenos idénticos son susceptibles de explicaciones teóricas alternativas, así como de alternativas descripciones ligadas a la teoría. Juntas, la indeterminación y la complementariedad presuponen una interferencia por parte del observador, del proceso de observación, en el material fenoménico. Mirar de cerca el mundo es alterarlo (como sabía Fichte cuando, hacia 1790, sostuvo su defensa rigurosamente lógica

de la subjetividad absoluta).

Estas subversiones críticas del esquema positivista de la verificación experimental de la teoría son, como veremos, de lo más sugerentes para la estética y para un entendimiento del entendimiento. En la práctica de las ciencias, han demostrado ser problemáticas sólo marginalmente. La física, la biología molecular y la astrofísica proceden como si el contrato cartesiano- kantiano entre teoría y prueba (el «criterio de falsabilidad» de Karl Popper) continuara siendo válido y universal. Además, en términos de evidencia parece que así es, salvo en los límites extremos de la cosmología o en

la penumbra de la nueva física de la «singularidad». Los físicos nucleares, genetistas e ingenieros siguen adelante con las hipótesis de investigación y el trabajo aplicado. Formulan y formalizan (matemáticamente) teorías prácticas y contrateorías. Las dirigen, con rendimientos manifiestos, a la materia del mundo. El abandono de este concepto de «teoría», de la presunción de reciprocidad entre teoría y hecho, sería considerado como el fin de la razón.

Las bases últimas de este contrato siguen siendo enigmáticas. Nadie sabe por qué tendría que estar el mundo externo, en el sentido ingenuo y obvio de

la expresión, de acuerdo con los postulados de regularidad, con las expectativas matemáticas y reglamentadas del racionalismo investigador. Aún sigue vigente el famoso símil de Bacon de la naturaleza «puesta en cuestión», atormentada por la arrogancia interrogativa del hombre, y dando respuestas satisfactorias y productivas. Descartes y Newton apelan a una creación y una garantía divinas. Precisamente semejante apelación es, en relación con el significado en el lenguaje y las artes, la que estoy intentando poner en claro. Einstein estaba convencido de que un orden más elevado, un rechazo del azar, anima el

cosmos. Tales inferencias pueden estar vacías de contenido o ser puramente psicológicas; pero el triunfo de su aplicación es manifiesto. La teoría de la ciencia y la tecnología modernas demuestran de modo deslumbrante —no hay más que echar una ojeada a nuestro colonizado planeta— que la medición, la *tempora spatiis mesura mundaie* de Bacon, Descartes y el inventor del aeroplano, funciona. La teoría se aplica.

Lo que pretendo demostrar ahora es que la extensión de este modelo supremo a la interpretación y la valoración de la literatura, la música y las artes es artificial. En este terreno, el concepto de teoría y de lo teórico, en cualquier

sentido responsable, es bien una ilusión vanidosa, bien una apropiación equivocada del campo de las ciencias. Constituye una confusión básica, un «error de categorías», como se diría en la lógica y en la metafísica clásicas. Invocar y desarrollar una «teoría de la crítica», una hermenéutica y una poética teórica en relación con las formas significantes de lo textual y lo estético, sólo en el sentido metafórico o mimético más escrupulosamente reconocido, es «traducido», «ser traducido» en la sospechosa y profundamente cómica manera en que Bottom es «traducido» en *El sueño de una noche de verano*. Shakespeare (y Goya) nos cuenta la

consecuencia.

Mi argumentación tratará principalmente sobre literatura y lenguaje, pero buscará extenderse a la fenomenología de los actos inteligibles y representativos de la forma considerada como un todo. Escritores, filósofos, psicólogos e historiadores de la cultura y de la sensibilidad albergan opiniones múltiples respecto a los orígenes internos, las funciones y las cualidades de lo poético. Estas opiniones, junto con los debates y las contrapropuestas que engendran, constituyen un voluminoso *corpus* de discurso secundario. Tal discurso puede ser de tenor impresionista y no sistemático, como en

los cuadernos de Paul Klee o los diarios de Kafka; puede estar dirigido al objeto específico de la experiencia estética, como en la *Dramaturgie* de Lessing o las críticas valorativas y las crónicas históricas de Sainte-Beuve; puede, incluso, ser de un modo muy abstracto y universalizador, como la *Poética* de Aristóteles o las estéticas de Kant o de Burke. Este cuerpo milenario de opinión razonada, normativa o pragmática, prescriptiva o descriptiva (o, de modo casi invariable, ambas), acompaña, rodea y proporciona un contexto discursivo a la literatura y las artes, algo así como el *basso ostinato* en el desarrollo progresivo de la armonía

preclásica. Ya sea sumamente analítico o exuberantemente evocador, está del todo contenido en la vida y los límites del lenguaje.

A su vez, este *corpus* de enunciados interpretativos y críticos tiene, al igual que la literatura, la pintura y la música, su historia, su desarrollo retórico. En ciertos momentos (en el Neoclasicismo francés o italiano o en el Futurismo ruso, por ejemplo), las reciprocidades, el diálogo entre los textos primarios y secundarios, entre lo poético y las articulaciones programático-críticas, son de una peculiar intimidad. La forma parece encarnar directamente ciertos esquemas abstractos y programáticos.

En otras épocas (durante el surgimiento del Romanticismo o del Impresionismo, por ejemplo), la nueva estética, puesto que es performativa en el seno de la obra de arte o el manifiesto, entra en conflicto con el idioma crítico e interpretativo dominante, o se separa por completo de él. Además, las interpretaciones no sólo tienen su historia. Poseen, en un sentido muy preciso, su propio registro cognoscitivo y su propia lingüística. Así es que el status epistemológico y semántico de las proposiciones sobre el significado y el valor formal, sobre la intención y los méritos o deficiencias de esta o aquella composición poética, pintura o pieza

musical, constituyen un objeto de investigación perfectamente legítimo y a menudo fértil (Kant, Schelling, Wittgenstein tienen cosas esenciales que decir sobre el discurso estético). Las historias, analíticas y descriptivas, del vocabulario, de los campos semánticos de la crítica literaria, artística y musical pueden ser de obvio interés. Consideremos el pasaje en los hábitos discursivos entre Samuel Johnson y Coleridge sobre Shakespeare, entre Vasari y Longhi sobre las pinturas medievales.

Por su parte, la literatura y las artes pueden quedar subsumidas bajo un esquema más general. Igual que en las

anatomías aristotélicas y tomistas del significado del hombre, pueden ser clasificadas como manifestaciones específicas del intelecto apetitivo o intuitivamente mimético. El marxismo incorpora la producción y la distribución de las formas poéticas y estéticas en su amplio escenario de determinismo histórico-social, de reflejo representativo y consumo mercantil. El psicoanálisis freudiano — que es, en este momento, el heredero casi ingenuo del científico del siglo XIX — ve en el impulso y la satisfacción estéticos un mecanismo, más o menos infantil, de la sublimación. El poeta ensoñado y el artista (la tipología es de

Freud) pretenden sublimar, en un intento a la vez neurótico y terapéutico, o atenuar y aplazar la confrontación de la psique madura con el «principio de realidad». Las diversas incorporaciones de la práctica hermenéutica y valorativa a los sistemas filosóficos globalizadores, a las ideologías y a los edificios globalizadores de la doctrina social o psicológica, son a su vez susceptibles de ser estudiados y criticados. Aprendemos mucho analizando los comentarios de Aristóteles sobre Sófocles o de Gilson sobre Dante.

Pero, de nuevo, la cuestión es ésta: cualesquiera que sean sus prepotentes

pretensiones a la abstracta universalidad, su *imitatio* de la teoría científica y de la prueba crucial, estas elaboraciones de supuestos están vinculadas, de modo preciso, al círculo del lenguaje. No pueden trascender el medio de su propio decir.

Este decir no constituye una *teoría de la interpretación* y tampoco una *teoría de la crítica*, puesto que ambas, como hemos visto, son inseparables. Por abstracto que sea, el discurso explicativo y judicativo sobre el texto, la estatua o la sinfonía, no nos autoriza a invocar los conceptos de «teoría», de lo «teórico», tal como se los usa, fundamentalmente, en las ciencias

exactas y aplicadas (la música es, claro está, el caso complejo e intermedio). Quienes proclaman y aplican a las obras poéticas una «teoría de la crítica», una «hermenéutica teórica» son, hoy, los señores de la academia y los modelos en el chismorreo de altura en las artes y las letras. Han anunciado «el triunfo de lo teórico». En realidad, se engañan a sí mismos o hurtan del inmenso prestigio y seguridad en sí mismas de la ciencia y la tecnología un instrumento que es ontológicamente inaplicable a su propio material. Les gustaría coger agua con un tamiz.

La teoría tiene que satisfacer dos criterios indispensables: verificabilidad

y refutabilidad por medio del experimento y aplicación predictiva. En arte y en poética, no hay experimentos decisivos, no hay pruebas con papel tornasol. No puede haber deducciones verificables o refutables que impliquen consecuencias predecibles en el mismo sentido concreto en que lleva fuerza predictiva una teoría científica. Hay que ser diáfananamente claros sobre este punto.

El paradigma analítico de la tragedia en la *Poética* de Aristóteles está fundado en el *Edipo rey* de Sófocles, no verificado por él. La distinción es vital. Y no queda falseado por la intrusión de material extraño (cómico o histórico) en

*Hamlet*. Nada en el proyecto de Aristóteles, donde el análisis formal es tan palpablemente preferencial en sus procedimientos, podía predecir el *Woyzeck* de Büchner y el desarrollo de vidas vulgares e inarticuladas en el teatro trágico. El canon neoclásico del decoro y de la total economía de medios representativos de Boileau encuentra ilustración heurística en el teatro de Racine. Pero *Fedra* no critica la prodigalidad ejecutiva y, por momentos, la índole tragicómica de *Macbeth*, ni prueba o refuta la clasificación y la escala de méritos estéticos establecidas por Boileau. Los estudios de Henry James sobre el arte de la narrativa son

una penetrante exposición de sus propias ideas acerca de la novela. No pueden predecir ni invalidar las parábolas de Kafka o los nocturnos de *Finnegan's Wake*.

De aquí se sigue un segundo punto de no menor importancia. En el discurso estético, ninguna elaboración posterior sustituye o borra un análisis, una doctrina o un programa interpretativo-críticos. La teoría copernicana corrigió y sustituyó la de Ptolomeo. La química de Lavoisier hizo insostenible la anterior teoría del flogisto. Las opiniones de Aristóteles sobre la *mimesis* y el *pathos* no se ven sustituidas por las de Lessing o Bergson.

Los manifiestos surrealistas de Breton no cancelan *An Essay on Criticism* de Pope aunque bien pudiera situarse en sus antípodas. El fracaso de las doctrinas clásicas y neoclásicas sobre el lenguaje y los géneros literarios a la hora de anticipar la evolución de la novela en prosa, un fracaso llamativamente repetido en el prefacio de Wordsworth a las *Baladas líricas* y en la teorización literaria de Coleridge, no falsean lo que estas mismas doctrinas nos dicen de la poesía épica del ditirambo. Un Kandinsky no sustituye ni erradica los axiomas de representación implícitos en todos los programas estéticos precedentes salvo los estrictamente

ornamentales.

Los principios de indeterminación y complementariedad, tal como se hallan formulados en la física de partículas, están en el mismísimo corazón de todos los procedimientos y actos de habla interpretativos y críticos de la literatura y las artes. Por convencionales que sean, por mucho que imiten a sus antecedentes canónicos, todos y cada uno de los textos, todas y cada una de las pinturas o esculturas, constituyen una «singularidad». Son una fenomenalidad contingente que puede o no llegar a la forma perceptible. Y llega, sin lugar a dudas, dentro de ciertas limitaciones semánticas y materiales (la «frase

interminable», la imposibilidad de Praxíteles de esculpir en aluminio). Aunque no es un hecho predecible determinado por postulados teóricos o al que pueda conducir la lógica. Por más que quepa clasificar el poema, el cuadro o la sonata dentro de órdenes formales e históricos más grandes, su «santidad», como la del acto singular del ser y la presencia, es, como dice Blake, «de un minucioso detalle».

Y, en tanto producto de un proceso de intelección, de recepción y de estilo enunciativo, un juicio estético, un desciframiento estético individual, necesariamente habrá de interferir, de reorganizar subjetivamente, el texto, la

obra de arte a la que se dirige. Hay un Edipo aristotélico, un Edipo freudiano, del mismo modo que hay uno sofocleano. El Balzac de Sainte-Beuve no es el de Georg Lukács. ¿En qué sentido puede decirse que Reynolds y Delacroix, Vasari y Ruskin miran a idénticos maestros italianos? Permítaseme que insista en este punto. No hablamos de la segunda ley de la termodinámica de Fulano o de Mengano. Hablamos —y con razón— de la «*Iliada* de Pope». La diferenciación implícita es esencial.

¿Qué son, entonces, las llamadas «teorías de la interpretación», las «teorías de la crítica»? ¿Qué son esos

orgullosos espectros que no sólo obsesionan sino que también dominan percepciones y respuestas aprobadas a la forma representada? En mi opinión, cualquier respuesta a este interrogante tiene que ser elaborada con extremo cuidado. Y exige un cierto rodeo o exploración. Sin embargo, el problema es capital.

## 4

En general, a lo largo de la historia occidental, las teorías críticas en relación con lo estético han sido descripciones. Son, por lo habitual, posteriores al acto creador. Comunican

los medios técnicos, los objetivos formales, sociales o políticos que el analista o el crítico considera encomiables en términos generales y en la obra concreta. Esta descripción idealizadora y normativa post hoc garantiza la poética y la retórica sistemáticas de Aristóteles, al igual que las cándidas formulaciones intuitivas de un canon poético del «The Study of Poetry» de Matthew Arnold. Es de una aprehensión muy emocional de la excelencia del verso lírico de Shakespeare y Wordsworth de donde la *Biografía literaria* de Coleridge extrae tanto recomendaciones como *desiderata* prescriptivas. Lo que hoy se conoce

como *Rezeptionstheorie* o «teoría de la recepción» es, en realidad, una descripción generalizada de lo que, históricamente, se ha considerado la dinámica de interacción entre textos y lectores, de lo que, de nuevo históricamente, se ha pensado que eran las modificaciones de importancia y temor emotivo que sufren la literatura y las artes en el curso de su transmisión y su recepción en diferentes épocas y climas de respuesta.

De hecho, ha habido intentos de estudiar experimentalmente y de forma predictiva los efectos que un poema o que diferentes poemas tienen en este o aquel lector o grupo de lectores. Ha

habido intentos de aplicar técnicas de experimentación psicológica y notación estadística a nuestras percepciones del sentido y la sugerencia de los textos y las obras de arte. Recordamos los «protocolos» y las «situaciones de laboratorio» de I.A. Richards pero, tanto en literatura como en las artes, tales enfoques han resultado estériles. Ninguna esquematización psicológica, ninguna curva distributiva conlleva fuerza experimental o predictiva. La teoría y lo teórico, por mutable que sea su historia, por opacos que sean sus orígenes en la sensibilidad conjeturante de los individuos Galileo o Newton, infieren lo cuantificable. El objetivo y la

herramienta de la teoría respetable es la matematización de los fenómenos observados y que deben rescatarse. Pudiera ser —por más que se me haga difícil creerlo— que la teoría y los modos teóricos tengan validez en esas esferas de la historia demográfica, económica y social que son susceptibles de un cierto, y siempre problemático, grado de cuantificación. En las «ciencias sociales» —un término que tiene algo de Juegos de manos— y la historia en general, su rendimiento es pueril. Ante un historiador o sociólogo recurriendo a ecuaciones, nos encontramos, casi invariablemente, con una retirada del pensamiento.

Lo que parece seguro es que los criterios y prácticas de cuantificación, de codificación y formalización simbólicas, que constituyen el aliento vital de lo teórico no pertenecen, no pueden pertenecer, a la interpretación y la evaluación de la literatura o las artes.

Aquí, como en todos los demás aspectos, la cuestión de la música es la más agotadora y escurridiza. Conocemos, desde el principio de la cosmología china y los presocráticos, el parentesco que existe entre la música y las matemáticas. En la música occidental, las matemáticas se encuentran, sin duda desde Pitágoras y Platón, actuando de modo central,

aunque enmascarado, como en una danza (incluso cuando la danza se ejecuta en silencio). Aunque hasta ahora no ha producido nociones experimentalmente verificables y menos aún predecibles — ¿por qué habrá de ser sol menor «la tonalidad de la tristeza»?—, el análisis de la música dispone de unidades cuantificables, de relaciones y progresiones algebraicamente expresadas. No hay que rechazar *a priori* la noción de que pueda haber correlaciones cuantificables, verificables, entre el ritmo, el tono, el timbre, las resoluciones armónicas o la disonancia por un lado y la calidad de la respuesta emotiva, el correspondiente

imaginar conceptual-emocional por otro. El número y la progresión matemática de vibraciones en un «tono cromático» dado son funcionales, «relativos» a nuestra respuesta, como no lo son un matiz o una modulación de matices en Vermeer. Las matemáticas de la estructura musical y la neurofisiología de nuestros órganos auditivos pueden interactuar —puede demostrarse experimentalmente que interactúan— en modos susceptibles de ser teorizados. Contamos ya con un acceso teórico-analítico a las formas musicales en un sentido que no puede ser aplicado a un poema o una pintura, a una estatua o una novela. Al ser más metafísica en sus

entonaciones, al llegar más hondo en la noche iluminada de la psique, la música es también el más carnal, el más somáticamente rastreable de los actos significantes.

Pregunto de nuevo: ¿qué significado otorgamos a la «teoría hermenéutica», a las «teorías de la crítica»? ¿Qué es lo que está haciendo un pensador tan austero como Lukács cuando titula un libro temprano y fascinante *Teoría de la novela*?

En la mayoría de los ejemplos, nos encontramos, como he observado, con selecciones y descripciones preferenciales o polémicas de un *corpus* de textos o de arte. La anatomía

aristotélica del teatro o el programa jamesiano para la narrativa alaban ciertos textos y asignan a otros una categoría inferior o extrínseca. A menudo, una glosa «teorizante» sobre la literatura o las artes es un argumento sobre la moralidad y sobre la puesta en acto de la moralidad en el terreno de la conducta política. En la estética de Schiller, en las proclamaciones de «piedras angulares», de lo «clásico», de «la Gran Tradición» realizadas por Arnold, T. S. Eliot y F. R. Leavis, respectivamente, los temas reales en cuestión son los de la educación moral y los valores políticos. La «serena vida de la mente y el espíritu por la que aboga

Matthew Arnold, en relación con la cual elige sus lecturas poéticas, cristaliza todo un proyecto y una política de las relaciones de poder en el interior de la sociedad. Las alabanzas y los anatemas de Lukács se hacen desde un marxismo refinado.

Mucho más estimulantes para la objeción antiteórica son las bastante recientes reivindicaciones planteadas por la semiótica en relación con la estética como un todo y por la lingüística en relación con la textualidad de toda literatura.

Simplificando su evolución, estas reivindicaciones están basadas en la interpretación, tras Saussure, tras los

círculos de Moscú y de Praga, del lenguaje como un juego de diferencias formales, regido por reglas y sujeto a un considerable grado de investigación formal y estadística. Y si el sistema de signos relacional y diferencial que el semiótico y el lingüista moderno definen como «lenguaje» está sujeto a leyes lingüísticas (la del desplazamiento vocálico en la fonética indogermánica, por ejemplo), ¿por qué no habrían de ser los textos susceptibles de «teorización» interpretativa y crítica en el sentido más exacto del término? ¿Por qué no podría haber lecturas verificables o refutables al igual que las hay, en las ciencias exactas y aplicadas, de los hechos

cuantificables y regidos por leyes?

La cuestión exige un examen escrupuloso.

No cabe duda de que existen aspectos exactos, formalmente afirmables y, por lo tanto, tratables en forma teórica en el estudio lingüístico sistemático del habla y la escritura. Existen medios formales para clasificar y transcribir de manera prescriptiva las estructuras de la sintaxis. Un texto dado puede ser estudiado analíticamente y estadísticamente, en la medida en que sus componentes son fonémicos, fonéticos, gramaticales y léxicos tanto en su aspecto diacrónico como en el sincrónico, en la medida en que dichos

componentes están organizados en una secuencia gobernada (más o menos) por leyes. El acto del habla o de la escritura puede considerarse, de forma legítima, como una codificación cuyos elementos performativos se hallan sujetos a formalización y, dentro de ciertos límites, a desciframiento sistemático. En resumen, existen enfoques matemáticos o metamatemáticos (lógicamente formales) a los bloques constitutivos y las construcciones de la textualidad. Aquí, un cierto grado de teoría es pertinente.

Pero, ¿qué grado?

El fracaso definitivo se produce cuando tales enfoques intentan formalizar el significado, cuando

proceden hacia arriba desde lo fonético, lo léxico y lo gramatical hasta lo semántico y estético. Es esta progresión la que ninguna técnica analítico-lingüística, por sistemáticos que sean sus pertrechos, por abstrusas que sean sus aspiraciones, ha estudiado de forma convincente. El empeño por conseguirlo ha sido perenne. Lo encontramos en las ramas más formales de los estudios clásicos de elocuencia, en las taxonomías y los manuales de retórica antiguos. Aparece en las sutiles gramatologías de los escolásticos. Lo encontramos de nuevo en las versiones filosóficamente más inocentes del positivismo del siglo XIX o en las

pretensiones ultramaterialistas (de moda durante los primeros éxitos del leninismo y de la psicología cognoscitiva), según las cuales la significación resultaría ser un cuanto neurofisiológico, incluso químico.

Ninguna de estas propuestas convence. Ningún método interpretativo ha unido la brecha entre el análisis lingüístico y la teoría lingüística adecuadamente definidos por un lado y, por otro, el proceso de comprensión. Ninguna formalización o descripción genética ha relacionado de forma inequívoca y demostrable los distintos componentes fonético-léxico-sintácticos de una frase con el significado, con las

vidas (el todo semántico) de esa frase.

La razón es de por sí evidente de modo intuitivo, pero resulta difícil de articular con claridad.

Una frase siempre significa más. Incluso una simple palabra, en el tejido de inconmensurable connotación, puede significar y, por lo general, significa más. La matriz o el contexto constitutivos de una simple proposición rudimentaria y literal —¿qué quiere decir «literal»?— se sale del enunciado o la notación específicos formando círculos concéntricos y superpuestos cada vez más grandes que comprenden los hábitos de lenguaje y los mapas de campo asociativos individuales e

inconscientemente estimulados de cada escritor o hablante. Incorporan, en densidades inaccesibles al inventario sistemático, la historia de las lenguas dadas y vecinas. Las especificidades sociales, regionales, temporales o profesionales son de suma importancia. A medida que se expanden hacia el exterior, las ondas y los efectos de la irisada interferencia adquieren una amplitud y una complejidad inconmensurables. Ninguna formalización llega a ser adecuada a la masa y el movimiento semánticos de una cultura, a la riqueza de denotación, connotación, referencia implícita, elisión y registro tonal que envuelve el

decir lo que uno quiere decir, el querer decir lo que uno dice o no dice. Existe un sentido evidente en el que puede verse que el contexto explicativo total, el horizonte total de valores relevantes que rodean el significado del significado de cualquier enunciado verbal o escrito es el del universo tal como los seres humanos, que son seres de habla, lo habitan. De suerte que la ecuación del *Tractatus* entre los límites de nuestro lenguaje y los límites de nuestro mundo llega a ser casi una banalidad. Reafirma la incomensurabilidad de lo semántico.

La literatura (el arte, la música) podría ser definida como *la maximalización de la*

*inconmensurabilidad semántica en relación con los medios formales de expresión.* Aquí, un objeto —la descripción de cuyos componentes formales puede ser finita— exige y produce una respuesta infinita. Cada unidad formal del poema, el fonema, la palabra, los vínculos o las elisiones gramaticales, la adaptación métrica o las convenciones estilísticas que lo unen a otros poemas en la familia o el conjunto históricos está cargada con un potencial semántico de innovación e inagotabilidad. La diversidad de posibles significados —y la categoría de lo significativo es demasiado estática cuando se aplica a lo poético— es el

producto exponencial de todos los mundos de sentido o de sin sentido posibles, tal como se conciben, imaginan, prueban o como residen en la interacción de dos libertades: la del texto, en movimiento en el tiempo, y la del receptor. Las energías internalizadas de comunicación y sugerencias recíprocas, los «saltos cuánticos» de dicho encuentro, se hallan claramente más allá del análisis informático, para no hablar ya de la predictibilidad. No hay ciencia del sentido ni teoría del significado y el efecto, si es que se toman en serio estas elevadas denominaciones. Las proposiciones hermenéuticas y valorativas no son

candidatas a, como dicen los lógicos, valores de verdad.

El lenguaje es orgánico en un sentido más que metafórico o pictórico. Ni la enumeración ni la ordenación analítica de las unidades de una frase producen una correspondiente suma de sentido. Para dilucidar el sentido, parafraseamos y metafraseamos, renovando la indeterminada secuencia de signos. Siempre hay, como enseñó Blake, un «exceso» de significado más allá del significante. Este «valor sobrante» es más patente en lo poético. ¿Significa esto, como dictaminó Leavis, que «la lingüística no tiene ninguna contribución que hacer a la comprensión de la

literatura»)? En absoluto. Una vigilancia informada de los medios fonéticos, léxicos y gramaticales de un texto disciplina y enriquece la calidad de la respuesta interpretativa y crítica. La afirmación de Roman Jakobson es fundamental: para conocer la gramática de la poesía, que es la fuerza de su música del significado, hay que conocer y ser receptivo a la poesía de la gramática. La agudeza y el conocimiento de la historia de las palabras de que hace gala William Empson en *Structure of Complex Words*, la receptividad hacia las áreas de interpenetración entre lo sintáctico y lo retórico en las lecturas de Kenneth Burke, producen hallazgos de

excepcional autoridad. Ningún lector puede saber tanto acerca de la estructura ósea y el sistema nervioso del lenguaje. Pero estos medios de penetración son — siempre han sido— un complemento vital de la filología. Lo que invita al escepticismo es su más reciente reivindicación de una categoría científico-teórica. Dentro de lo filológico, un modo de percepción que deseo definir como esencial, está asegurado el papel del instrumento lingüístico.

Lo fundamental es la incapacidad de una visión y una anatomía «científicas» del lenguaje de hablarnos convincentemente de los orígenes del

habla humana, de la suprema centralidad de los actos de lenguaje en la humanidad de lo que es humano, o de dilucidar para nosotros la experiencia que tenemos de lo poético; lo fundamental es la necesaria insistencia de la visión científica en que dichas cuestiones son o bien ociosas, o bien insolubles —y, por tanto, no deben preguntarse—. Esta incapacidad y esta insistencia indican que la noción de lenguaje, en tanto que juego puramente interrelacional de diferencias, y la noción de vida del hombre en el habla, en tanto que uno de los diversos juegos de lenguaje sin imperativos de referencia (salvo hacia lo pragmático), son en todo punto

inadecuadas. Yes, a mi entender, esta inadecuación la que incita a una revaloración de ciertas intuiciones —o, como me gustaría denominarlas, compulsiones a la conjetura— «pasadas de moda», no sistemáticas y contrateóricas. Dado que Píndaro y san Agustín, Dante y Coleridge nos hablan del lenguaje en modos acordes con nuestra experiencia de la conciencia y el hecho poético más inmediatamente sensibles que los del positivismo lingüístico y lógico y la «teoría de juegos», la inferencia de la «otredad», de lo trascendente, todavía goza de atención, de provisionalidad —una palabra en la que están unidos con

elegancia, lo condicional y lo visionario —.

Resumiendo, ¿acaso son inútiles todas las teorías de la hermenéutica y de la «intertextualidad» —una muestra característica de la jerga actual para referirse a la verdad evidente de que, en la literatura occidental, los escritos más serios incorporan, citan, niegan o remiten a escritos previos—? En modo alguno. Como hemos visto, las mayores respuestas interpretativas y críticas, ya se hallen en Platón o en Samuel Johnson, en Lessing o en Matthew Arnold, colaboran con el texto primario de un modo vital y característico. Las especulaciones hermenéuticas y

gramatológicas actuales pueden ser ingeniosas y estimulantes. La nueva semiótica y la acrobacia de la desconstrucción han contribuido a reclamar para la inteligencia, han despertado al estímulo, mucho de lo que yacía inerte y formularizado en el estudio de las letras y las artes. Los tipos de comentario interpretativo y crítico pueden ser de un valor manifiesto allá donde sean conscientes de su propia reductividad esencial (¿qué es más reductor, más limitador de la libertad de lo que hay de inconmensurable en las formas abiertas que una interpretación marxista o freudiana?). Los «metatextos» explicativos y valorativos

son necesarios y fructíferos allá donde no presenten artificiales reivindicaciones a la teoría y lo teórico y donde operen claramente dentro de su propia naturaleza secundaria, subjetiva e intuitiva —tres calificativos de capital importancia—.

No es, sin embargo, bajo la forma de «teorías del significado» o «teorías del juicio» como debemos pensar lo más sugerente del discurso hermenéutico-crítico desde Aristóteles hasta nuestros días. En el mejor de los casos, estos circunvalantes actos de razonamiento son *narrativas*. Vuelven a contar, de una manera más o menos abstracta, más o menos consecutiva y sistemática, el

momento de encuentro entre la idea y la forma creada; un encuentro cuya fuente, cuyo primer paso hacia la atención, es siempre intuitivo. Son, si queremos, *narrativas de experiencia formal*. Cuentan relatos del pensamiento. Longino hablando de lo «sublime», la *Biografía* de Coleridge, los *Modern Painters* de Ruskin, el *Contre Sainte-Beuve* de Proust (escrito como una incipiente novela), la lectura de Balzac que hace Roland Barthes o la de Yeats de Harold Bloom ilustran este despliegue narrativo. También podemos concebir ciertas técnicas explicativas como mitos o mitologías de la inteligibilidad teatralizados, como

fábulas de la comprensión. Existen poderosos elementos escénicos y mitológicos en la crítica estética de Diderot, en la crítica musical de Adorno, en *Glas* de Derrida —con su entrañable, por lo anticuada, *puesta en escena* de Sófocles y Hegel—. Las narrativas y los mitos son géneros poéticos. No son teorías.

Enfrentado a lo que, en lo poético, la música, o la pintura sigue siendo incommensurable e irreductible al análisis formal o la paráfrasis sistemática, el impulso interpretativo-crítico se impacienta. Me gustaría definir la reivindicación de la teoría en el campo de las humanidades como una

impaciencia sistematizada. De la  
impaciencia del judaísmo por el  
interminable retraso de lo mesiánico han  
salido extraños frutos. Hoy, esta  
impaciencia ha tomado una urgencia  
extrema, nihilista. Cuestiona los  
conceptos mismos de significado y  
forma. Interroga la posibilidad de  
relaciones significantes entre la palabra  
y el mundo. Exalta los mitos de la teoría  
por encima de los hechos de la creación.  
Lo que hay que ver claro son las raíces  
históricas y psicológicas de este reto.  
De nuevo, el envite final es teológico.

Las rupturas fundamentales son muy escasas en la historia de la percepción humana. De no ser así, no podríamos traducir a nuestros marcos de referencia —por imperfecto, por sospechoso que fuera el grado de apropiación— las formas imaginativas e intelectuales del pasado. Citamos mitos arcaicos como si se tratara de algo elemental para nuestras constelaciones de conciencia. La escritura ha estabilizado los supuestos de la continuidad. Reconocemos lo que consideramos el espíritu del pasado por la fuerza de la letra presente. Los historiadores del pensamiento, de las instituciones sociales o de las artes nos recuerdan de

continuo que las rupturas entre épocas que aparecen en los libros de texto y los museos, las separaciones entre Edad Media y Renacimiento, o entre Ilustración o Romanticismo, son en gran medida arbitrarias. Segmentan constancias de una cualidad muchísimo más vital. Además, incluso cuando sentimos una disociación radical, tal intuición es muy difícil de demostrar. Las implícitas filiaciones sentimentales son tan complejas, nuestro compromiso con el material tan selectivo y enredado, que es casi imposible confiar en los propios hallazgos.

A pesar de todo, existen mutaciones, a una profundidad y en múltiples niveles

de causalidad que justifican el término genético. Existen líneas de falla —aquí la analogía es geológica— que desgarran los conceptos de identificación anteriores. En la actualidad, nos encontramos en un proceso transformativo y metamorfósico que empezó, de modo harto abrupto, en la Europa occidental y Rusia durante la década de 1870.

Inevitablemente, hemos de generalizar; pero el status de tal generalización y la lógica aseguradora sobre los que se inspiran nuestras proposiciones están entre los legados que más se cuestionan.

La diseminación de las letras a

partir del antiguo mundo mediterráneo no sólo ha determinado la inteligibilidad experimentada y registrada de nuestro postulado histórico del yo y la sociedad; también genera, informa, nuestras religiones, mitologías e indagaciones filosóficas, nuestras literaturas y nuestras artes. Incluso las artes no verbales de Occidente han hecho uso, hasta hace muy poco, de un programa gramatical en esencia y lógico en presentación. Nuestras leyes y nuestras relaciones sociales son inseparables de la verbalización y de las funciones de valor íntimamente entreteladas en el discurso y la sintaxis. Para nosotros, «las letras» han soportado una carga de

implicación, una prolongación que va mucho más allá de cualquier definición técnica. Las nuestras han sido, por encima de todo lo demás, civilizaciones y comunidades de la palabra; las frases fundan y habitan nuestras ciudades. En esencia, nuestra historia, en la medida en que es accesible a algo más que el recuerdo particular, ha sido la del discurso, tanto interno como externo. (Hay una historia fascinante, quizá decisiva y aún por escribir sobre las diversas retóricas y los diversos niveles de lengua que hombres y mujeres han utilizado para comunicarse en la incesante corriente discursiva no oral aunque organizada que subyace, que

envuelve, la comunicación hacia fuera.) Así, en cierto sentido desconsolado, sólo los sordomudos son extraterritoriales al latido de nuestra historia colectiva.

En la esfera occidental, la conceptualización de Dios fue, al principio y durante su historia en desarrollo, la de un acto de habla, la de un absoluto gramatical, manifiesto en las tautologías de la autodefinition de Dios. Sólo la muerte está fuera del discurso y ése, «estrictamente no-hablando», es su significado en la medida en que nos es accesible. Es sólo con referencia a la muerte que la gran antecámara del símil o la metáfora litúrgicos, teológicos,

metafísicos y poéticos («regreso», «resurrección», «salvación», «último sueño») conduce *a ninguna parte* —lo cual no significa que el viaje sea en vano—. En cualquier otro terreno, la fenomenología del decir ha sido, desde Sumer y los presocráticos, la de la indispensable relación con la presencia y la otredad del ser y del mundo. Y el concepto y el alcance metafórico del Lagos, en la religión, en la filosofía, en la poética, en la invocación y el debate de la ley, han sido del todo representativos de esta indispensable. En nuestro principio —y ello en un sentido de lo más racional y concreto—, se encuentra la

palabra o, para ser más exactos, la frase. El principio del pensamiento crítico, de una antropología filosófica, está contenido en la definición griega arcaica del hombre como «animal de lenguaje», como un ser en quien el aislante privilegio del habla —aislante con respecto al resto de la naturaleza orgánica— es definitorio. De ello se sigue que la historia, allá donde es historia humana, es la historia del significado.

Todo esto es un lugar común.

Observado con menos frecuencia resulta ser el acto, el tono de *confianza* que subyace, que asegura literalmente la sustancia lingüístico-discursiva de

nuestra experiencia occidental, hebraico-ática. A menudo inadvertido, a causa de su evidente resistencia a la formalización, se encuentra el núcleo de confianza en la misma lógica —donde «lógica» es una elaboración y un derivado de *Logos*—.

No habría historia tal como la conocemos, ni religión, metafísica, política o estética tal como la hemos vivido, sin un acto inicial de confianza, de crédito, mucho más fundamental, mucho más axiomático, que cualquier «contrato social» o alianza con el postulado de lo divino. Esta instauración de confianza, esta entrada del hombre en la ciudad del hombre, es la instauración

de la confianza entre la palabra y el mundo. Sólo a la luz de tal crédito puede haber una historia del significado que sea, por exacta réplica, un significado de la historia. Desde la canción de rebelde dolor de Gilgamesh sobre su compañero caído, desde la enrevesada frase de Anaximandro acerca de la secreta igualdad en el cosmos y en las vidas de los hombres justos hasta casi—este «casi» es el que estoy intentando situar y definir— nuestros días, la relación entre la palabra y el mundo, lo interior y lo exterior, se ha sostenido «sobre la confianza». Lo cual es tanto como decir que ha sido concebida y puesta en acto existencialmente como

una relación de responsabilidad.

Como he observado antes, este sustantivo alberga una noción primaria de «respuesta». Ser responsable con respecto al movimiento primario de confianza semántica es, en sentido pleno, aceptar la obligación de respuesta aunque, como insistiré, en una libertad casi paradójica. Es responder a y responder de. La respuesta responsable fiel hace del proceso de comprensión un acto moral. Ésta es la fuente y el propósito de lo que estoy intentando decir.

Hasta el momento de esa mutación de valores que deseo analizar, *Logos* y *cosmos* estaban juntos, por más que

siempre hubiese estímulos para el «corrimiento», para la insuficiencia radical en ese encuentro. Sí, por medio de las raíces y las ramificaciones de la sintaxis, que son las de la nominación y la predicación, la palabra se consideró, en gran medida, en correspondencia con los objetos de su inferencia y su designación. La verdad, en la medida en que ha sido juzgada accesible a los limitados medios de la suposición mortal, fue responsabilidad para el significado del mundo.

Varias han sido las maneras en que se ha expresado la alianza entre la palabra y el objeto, la suposición de que el ser es, en un grado manejable,

«decible», y de que la materia prima de la existencialidad tiene su análogo en la estructura de la narración —volvemos a contar la vida, volvemos a contarnos la vida—. Hay diferentes relatos del relato. En el habla adánica, el ajuste es perfecto: todas las cosas son tal como Adán las nombra. Predicación y esencia coinciden sin fisuras. En el idealismo platónico, del que ha sido satélite lo principal de la metafísica y la epistemología de Occidente, el discurso dialéctico, de proseguirse crítica y rigurosamente, elevará el entendimiento humano hacia esos arquetipos de forma pura de los cuales las palabras son, por decirlo de algún modo, la transparencia.

La correspondencia entre la conciencia articulada y la materia de nuestras percepciones e ideas, una correspondencia indispensable para las mismas posibilidades del pensamiento racional y de los modos sociales, está postulada en la tercera *Meditación* de Descartes. ¿De qué otra manera, pregunta Descartes, podríamos habitar la razón? La autorrealización del «espíritu» (*Geist*) en la *Fenomenología* de Hegel en una Odisea de la conciencia, del entendimiento y autocomprensión humanos por medio de sucesivos estadios de conceptualización. Este viaje se hace en el habla y a través de ella. Lo que es significativo en la

historia se guarda bajo la custodia dinámica y aclaratoria de la frase racional.

El escepticismo ha puesto en duda el acto de confianza semántica. Las filosofías escépticas han ironizado, han intentado negar completamente, la correspondencia entre discurso humano y «realidad» o correspondencia del mundo. Un velo de ilusión e ignorancia nos separa de cualquier posible conocimiento, para no hablar ya de cualquier enunciación válida de verdades y relaciones objetivas, aun cuando las segundas existan. En realidad, ese velo está tejido y vuelto a tejer por el lenguaje, por las

imprecisiones, ilusiones, pluralidades, intraducibilidades y falsedades, deliberadas o no, inevitablemente inherentes en cada acto y momento de la verbalización humana. Un escepticismo del todo consecuente hará del lenguaje un sistema de sombras convencional y, primariamente internalizado, cuyas reglas y figuraciones autísticas no tengan nada verificable que hacer con lo que esté «allá fuera» (expresión que, en sí misma, resulta absurda e infantil). Un escepticismo cualificado, como el de Montaigne muestra las prodigalidades del error, del encubrimiento; señala los innumerables agujeros y desgarraduras en la red de lenguaje cuando se esfuerza

por capturar, por recuperar para la verificación sensorial y para la inteligibilidad, la escurridiza presa de la existencia.

En el nivel de la retórica y la poética, el motivo de la insuficiencia semántica es bastante antiguo. Por ingeniosas, por inspiradas que sean, las palabras del poeta o del filósofo se quedarán cortas frente a las numéricas intensidades de ciertos fenómenos y estados del ser sentido. El aura de ciertos escenarios de la naturaleza, de ciertas intimidades de deseo o dolor, se resiste a ser transferida comunicativamente al habla. La única respuesta correcta al misterio de la

belleza de Helena y a la aparición de Eros a su paso no es habla sino silencio. No es el canto de las Sirenas, afirma Kafka, sino su silencio lo que lleva la verdadera carga de iluminación y amenaza. Ni siquiera el tautólogo más puro (un lexicógrafo *in extremis*) ha sostenido que la suma total de esencia pueda ser convertible a la moneda de la palabra y la frase.

Pero la cuestión decisiva ha sido ésta: hasta la crisis del significado del significado que se inició a finales del siglo XIX, incluso el escepticismo más severo, la más subversiva de las antirretóricas, estaban comprometidos con el lenguaje. Se sabía «en confianza»

con el lenguaje. El pirronismo, que es la fuente clásica y el paradigma del escepticismo occidental, no cuestiona el propio derecho, la propia capacidad, para exponer sus puntos de vista en forma de proposiciones articuladas y gramaticalmente organizadas. Montaigne y Hume son estilistas de la más alta talla que se mueven a sus anchas por la casa del lenguaje. En ningún lugar ponen de manifiesto una duda genuina —y, por lo tanto, consecuente— sobre la legitimidad del instrumento lingüístico cuando este instrumento se utiliza para exhortar las incertidumbres, las limitaciones, las ilusiones no examinadas, que subvierten el comercio

discursivo del hombre con lo que él considera los hechos.

Hay que insistir sobre este punto. El escepticismo tradicional y el reto poético a la «decibilidad» del mundo son, también, actos de lenguaje y elaboraciones verbales. Dan plenamente por supuesto el acceso a la inteligibilidad, la coherencia (narrativa), a los medios de persuasión, a los instrumentos léxicos, gramaticales y semánticos por medio de los cuales expresan sus dudas y negaciones. Es justamente este supuesto el que autoriza la, de otro modo superficial, objeción de que ningún escéptico, desde Pirrón en adelante, haya sido nunca capaz de

aplicar sus abstenciones y refutaciones a la vida diaria. Inconsistente consigo mismo en la medida en que ha buscado expresión, el escepticismo aceptó el contrato con el lenguaje.

En mi opinión, este contrato se rompió por primera vez, en cualquier sentido minucioso y consecuente, en la conciencia especulativa y la cultura europea, centroeuropea y rusa entre las décadas de 1870 y 1930. *Esta ruptura de la alianza entre la palabra y el mundo constituye una de las pocas revoluciones del espíritu verdaderamente genuinas en la historia de Occidente y define la propia modernidad.*

El nuevo tejido de nuestra cultura y de los medios del significado que contribuyen a él —aunque es justamente la posibilidad de cualquier definición como ésa la que está en juego— puede expresarse muy bien diciendo que nuestra historia interior, que los códigos de percepción y autopercepción por medio de los cuales situamos nuestras relaciones de inteligibilidad con otros y con «el mundo», han entrado en una segunda fase fundamental. La primera, resumida en pocas palabras, se extendió desde los principios de la historia y el enunciado proposicional registrado (en los presocráticos) hasta finales del siglo XIX, es la del *Logos*, la del decir del

ser. La segunda es la que viene después. Los modos operativos y las configuraciones capitales de nuestra situación moral, filosófica o psicológica, nuestra estética, las interacciones formadoras entre conciencia y preconciencia, las relaciones entre, por un lado, las economías de la necesidad y el deseo y, por otro, las del imperativo social deben entenderse ahora como existentes «después de la Palabra».\* De esta posteridad, consigna vulgarizada de la «muerte de Dios» es una articulación original, pero sólo parcial.

Los problemas específicos del valor y la interpretación, del texto y la

fiabilidad con los cuales este ensayo está comprometido derivan directamente de esta ruptura. Desde el principio, mi pregunta es: ¿cuál es la categoría y el significado del significado, de la forma comunicativa, en la era de la «postpalabra» (*after-word*). Defino esta era como la del *epílogo* (de nuevo, el término alberga *Logos*). Planteo la pregunta plenamente consciente de que los «epílogos» son también prefacios y nuevos principios.

## 6

Las causas profundas de semejante revolución se encuentran más allá de

nuestra adecuada comprensión. Los orgullosos sistemas de la historicidad de la conciencia tan característicos del Romanticismo, los intentos de Hegel, Schelling y Comte por descubrir y exponer las leyes del desarrollo de la conciencia humana, nos sorprenden ahora por ilusorios. En estrecha analogía con sus equivalentes literarios como el *Ulises* de Joyce o los *Cantos* de Pound, representan una embestida final hacia la totalidad, hacia una integración controlada de todos los valores y legados histórico-culturales. Una tristeza peculiar habita incluso sus más magistrales movimientos progresivos; proviene de un atisbo de la crisis

cercana, de una clarividencia en el crepúsculo.

Pero, si no podemos determinar con seguridad las fuerzas subyacentes que dieron lugar a la crisis de la palabra, sí podemos, según creo, identificar algunos de los momentos y las declaraciones reales, algunos de los textos u obras de arte y las actitudes, con los cuales, en los cuales, la crisis se convirtió en un hecho de conciencia. Podemos, creo, citar algunas cosas dichas o no dichas irremediablemente en las que, en relación con su cultura literaria y compromiso con una «vida examinada» (la divisa socrática), la conciencia occidental se muda de casa.

Esta mudanza se declara por primera vez en la separación del lenguaje de la referencia externa hecha por Mallarmé y en la desconstrucción que hace Rimbaud de la primera persona del singular. Estos dos procedimientos, y todo lo que comportan, astillan los cimientos del edificio hebraico-helénico-cartesiano en el que se ha alojado la *ratio* y la psicología de la tradición comunicativa occidental. Comparadas con esta fragmentación, incluso las revoluciones políticas y las grandes guerras de la historia moderna de Europa resultan, me aventuro a decir, superficiales.

La palabra *rosa* no tiene tallo, hoja, ni espina. Tampoco es de color rosa,

rojo o amarillo. No despide aroma alguno. Es, *per se*, una marca fonética totalmente arbitraria, un signo vacío. Nada en su (mínima) sonoridad, en su aspecto gráfico, en sus componentes fonémicos, su historia etimológica o sus funciones gramaticales, tiene correspondencia alguna con lo que creemos o imaginamos que es el objeto de su referencia puramente convencional. De ese objeto «en sí mismo», de su «verdadera» existencia o esencia no podemos, como Kant nos ha enseñado, saber absolutamente nada. *A fortiori*, la palabra *rosa* no puede instruirnos. La organización de nuestros sentidos, las estructuras que generan

intelección y expresión están más allá de nuestra cognición o son autorreferentes, o ambas cosas. El lenguaje está integrado en estas organizaciones y estructuras. No existe ningún punto de Arquímedes externo que pueda otorgarle autoridad y autonomía referenciales. Esta concepción del lenguaje es, lo hemos visto, inherente en el escepticismo. Está prefigurado en ciertos elementos de la especulación lingüística del Renacimiento. Saussure le dará forma canónica y sistemática. Sin embargo, Mallarmé va más allá y suyo es el paso ontológicamente crítico.

Asignar a las palabras una correspondencia con «cosas de allá

fuera», considerarlas y utilizarlas como en cierto modo representativas de la «realidad» en el mundo, no sólo constituye una ilusión vulgar, sino que hace del lenguaje una mentira. Utilizar la palabra *rosa* como si fuera, en cualquier sentido, igual que lo que concebimos como un fenómeno botánico, pedir a cualquier palabra que ocupe, vicariamente, el lugar de las «verdades» perfectamente inaccesibles de la sustancia, es abusar de ella y rebajarla. Es incrustar la falsedad en el lenguaje («impuro» es el epíteto preferido de Mallarmé).

Lo que dota a la palabra *rosa*, esa arbitraria ensambladura de dos vocales

y dos consonantes, de su única legitimidad y fuerza vital es, afirma Mallarmé, «*l'absence de toute rose*». A menos que me equivoque, nos encontramos aquí con la fuente precisa de la modernidad estética y filosófica, con el punto de ruptura con el orden del *Logos* tal como el pensamiento y la sensibilidad occidentales lo habían conocido desde, al menos, la tautología pronunciada por la Zarza Ardiente. Nos encontramos aquí con la separación exacta de los caminos semánticos que conducirán, también, a la modernidad en el discurso de la física, al postulado de Heisenberg: «Las relaciones sólo son expresables como imágenes y

paralelos»).

Un orden del *Logos* implica, como deseo mostrar, una suposición central de «presencia real». El repudio de Mallarmé del pacto de la referencia y su insistencia en que la no referencia constituye el verdadero genio y la verdadera pureza del lenguaje, comporta una suposición central de «ausencia real». La consecuencia de ello es —en un sentido filosófico-semántico riguroso (donde se duda tanto de la eventualidad filosófica como de la semántica)— un nihilismo ontológico (como el que Heidegger explorará en su exposición de la «Dada» o «*Nichtigkeit*»). Entre los cuatro signos arbitrarios que componen

—donde «componen» tiene toda su connotación ficticia— el objeto verbal o gráfico rosa, entre las reglas sintácticas del particular juego de lenguaje en que este objeto tiene legitimidad relacional (se relaciona con otras marcas verbales y gráficas) y la flor putativa, hay ahora un espacio que es, en rigor, infinito. La verdad de la palabra es la ausencia del mundo.

Mucho después de la revocación de la astronomía geocéntrica de Ptolomeo, nuestras metáforas diarias, nuestros usos del discurso corriente continúan siendo los de la «salida» y la «puesta» del sol. Mucho después de la instauración de la química molecular y la física de

partículas, insistimos en imaginar, en hablar de mesas y sillas a nuestro alrededor, como si fueran trozos sólidos de materia en un orden aristotélico. Lo mismo ocurre con la revolucionaria epistemología de Mallarmé y la lingüística de la «ausencia real». Todo en nuestros hábitos discursivos protesta contra el hallazgo de Mallarmé.

Pero éste es, precisamente, su punto de partida. Utilizado —mal utilizado— como una suerte de cuadrícula representativa o facsimilar de «lo real», el lenguaje se ha marchitado hasta convertirse en un cliché y una rutina inerte. Hechas para significar fenomenalidades inaccesibles, las

palabras han sido reducidas a una corrupta servidumbre. Ya no son aptas para poetas o pensadores rigurosos (la poesía es la forma más rigurosa de pensamiento). Sólo cuando nos damos cuenta de que aquello a lo que las palabras se refieren son otras palabras, de que cualquier acto de habla referido a la experiencia es siempre un «decir en otras palabras», podemos volver a una libertad auténtica. Sólo dentro del sistema del lenguaje poseemos libertades de construcción y desconstrucción, de recuerdo y futuridad, tan limitadas, tan dinámicas, tan adecuadas a la evidente unicidad del pensamiento y el imaginar humanos que,

en comparación, la realidad externa, sea cual sea, es poco más que brutal dificultad y privación.

Así pues, el cosmos autorreferencial, autorregulador y transformativo del discurso no es como el mundo ni diferente de él (¿cómo podríamos saberlo?). No es, como sostenían el Neoplatonismo y el Romanticismo, un velo luminoso tras el cual discernimos los rasgos de un orden más elevado, más bello y consolador. Por medio del lenguaje no trascendemos lo real hacia lo más real. Las palabras no dicen ni desdicen el reino de la materia, de la mundanidad contingente o de «lo otro». El lenguaje habla o, como

lo expresa Heidegger, retomándolo directamente de Mallarmé: «*Die Sprache spricht*» (el habla habla) — éste es sólo, como veremos, el paso inicial de Heidegger para salir del nihilismo hacia una ontología de la presencia contraria a Mallarmé—.

Liberado de la servidumbre de la representación, purgado de las mentiras, las imprecisiones y la escoria utilitaria que esta servidumbre conlleva, el «mundo de la palabra» puede, por medio de la poesía y la poética del pensamiento en la filosofía, recuperar su infinidad mágica, formal y categórica. Con el debido respeto a Adán, *león* no ruge ni defeca. Liberada de obligaciones

representativas en nombre de dichas funciones, la palabra *león* puede entrar ahora en la reticulativa infinidad de su universo léxico-gramatical. En este contexto puede «convertirse en» —lo cual, por supuesto, no quiere decir que «sea», que «signifique»— la flor de un crisantemo, como en el símil de Marianne Moore, o en una figura del zodiaco. En este devenir metamorfósico y este rechazo de la correspondencia empírica, *león* interactuará, con otras palabras, resucitará a una nueva vida otras palabras en las cuales la flor o la constelación de estrellas están tan ausentes como en el rubio y maloliente cuadrúpedo. Ni el poema ni el sistema

metafísico están hechos de «ideas» de datos externos verbalizados, sino de palabras. Las pinturas están hechas, insistía Degas, de pigmentos y espacios con relaciones internas. La música está hecha de sonidos organizados convencionalmente. Se significa sólo a sí misma. Y, en la medida en que se acerca a la condición de la música y a la autocontenida autonomía del código musical, el lenguaje, para Mallarmé y la modernidad, retorna a su numérica libertad, a desinvertirse del rudimentario y abandonado tejido del mundo.

Este desinvertirse total puede devolver a las palabras sus energías

mágicas, despertar dentro de ellas el potencial perdido para la bendición o el anatema, para el conjuro y el descubrimiento (términos clave en el heredero de Mallarmé, Valéry). Sólo una quiebra tan radical de lo que era un contrato utilitario y filosóficamente falaz puede recuperar para el discurso humano el «aura», la ilimitada creatividad de la metáfora que es inherente a los orígenes de toda habla.

El postulado de Rimbaud no es menos revolucionario pero, en un nivel más inmediato, resulta más fácil de captar. «*Je est un autre.*» La traducción del lapidario y contrasintáctico propósito de Rimbaud sería: «Yo es

otro». El inglés tuerce el gesto ante la transposición exacta. «*I is another*», si quiere transmitir la lapidaria y contrasintáctica intención de Rimbaud, debería adaptarse a «*I is an / other*». El deslizamiento, sin embargo es claro. El ego ya no es él mismo. Para ser más precisos, ya no es él mismo para él mismo, ya no está disponible a la integración. Rimbaud desconstruye la primera persona del singular de todos los verbos; subvierte la domesticidad clásica del «yo». La provocación es, deliberada y necesariamente, antiteológica. Como ocurre siempre en Rimbaud, el blanco es Dios. Sin embargo, su propósito no es una

ocurrencia personal o una retórica casual. Cualquier desconstrucción consecuente de la individualización del hablante o *persona* humanos es, en el contexto de la conciencia occidental, una negación de la posibilidad teológica y del concepto de Lagos fundamental a esa posibilidad. «*Je est un autre*» es una negación absoluta de la tautología suprema, de ese acto gramatical de auto definición gramatical que es el «Yo soy el que soy» de Dios. La descomposición de Rimbaud introduce en la vasija rota del ego no sólo el «otro», la contrapersona del dualismo gnóstico y maniqueo, sino una pluralidad sin límites. Allí donde Mallarmé convierte

la epistemología de la «presencia real» (teológicamente fundada) en una de la «ausencia real», Rimbaud coloca, en el ahora vacante corazón de la conciencia, las fragmentadas imágenes de otros «yos» momentáneos. Y lo hace en formas y en contextos que convierten en casi ineludible la intuición de que esos otros yos no son otredad neutral o paralela, sino antimateria paródica y nihilista, radicalmente subversiva del orden y la creación.

Es de notar la irresistible congruencia de las propuestas de Mallarmé y Rimbaud con las crisis fundamentales del método y la metáfora en la ciencia moderna. La epistemología

y la lingüística de la «ausencia real» son congruentes con la física de los «agujeros negros». La pulverización de la cohesión psíquica en fragmentos cargados de energía centrífuga y fugaz que lleva a cabo Rimbaud se corresponde no sólo con la evolución moderna de la física de partículas sino, más rigurosamente, con las especulaciones sobre la antimateria. En mi opinión, tales reciprocidades en el nivel de la percepción y la investigación no pueden ser del todo fortuitas. Además, veremos cómo, tanto en las artes como en las ciencias, los principios de indeterminación se convierten en fundamentales. En cada

una de esas afinidades metodológicas y metafóricas —el método es metáfora instrumentalizada—, experimentamos el tono del pensamiento y la sensibilidad que vienen después de la Palabra.

La semántica de la ausencia y la física de los «agujeros negros» y la antimateria habrían sido igual de aborrecibles para Descartes. De modo análogo, la desconstrucción del yo niega el concepto lógico y formal y la declaración vital del *cogito* cartesiano. Por definición, éstos dependen de la unidad, esencial y existencial, de la primera persona del singular. El anárquico pluralismo de Rimbaud convierte en vacua jactancia la prueba

del ser y el axioma de las relaciones entre conciencia y mundo enunciados por Descartes. Traducido a la contrasintaxis de Rimbaud el postulado cartesiano reza: «Creo (siento), luego yo no soy yo». Es el otro —son los otros— quien surge de las tenebrosas rebeliones de la conciencia dividida.

En el contexto inmediato de esta investigación, el axioma de la disociación de Rimbaud es muy pertinente. Genera, justifica, la erosión y, siendo del todo consecuentes, la abolición del «autor». De nuevo, observamos la íntima superposición de una interrogación teológico-metafísica y estético-hermenéutica. En ambas es

fundamental la afirmación o la desaparición de la autoría (*auctoritas*). Donde el «yo» no es «yo» sino una nube de Magallanes de energías momentáneas en continuo proceso de fisión, no puede haber autoría en ningún sentido único y estable. La voluntad e intencionalidad del hacedor —poeta, pintor, compositor— respecto a su obra puede no tener *locus* fijo. Se convierte entonces en una ficción lógica y psicológica. Es un truco realizado con ayuda de espejos, pero de espejos que se mueven y reflejan la máscara del otro. Una estética y una hermenéutica del *Logos* hacen referencia a la autoría, al potencial de «autoridad» contenido en esa palabra y en ese

concepto. Toda *mimesis*, variación temática, cita o atribución deliberada de sentido deriva de un postulado de presencia creativa. Las desconstrucciones de las formas semánticas, las desestabilizaciones del significado, tal como las hemos conocido durante las décadas pasadas, derivan de la disolución del yo operada por Rimbaud.

Pero, asimismo, también deriva de ella —algo rara vez observado— una negación del proceso de recepción estética y cognoscitiva en cualquier sentido clásico. Cuando la «otredad» encuentra la «otredad», cuando los fragmentos colisionan en inestables

espacios de lectura, de visión pictórica o de experiencia acústica, semejante encuentro no puede comportar fiabilidad en ningún modo cartesiano o kantiano. La des construcción del «yo» y la autoría separa lo estético de lo ético. ¿Dónde está la responsabilidad? ¿Dónde hemos de situar la respuesta responsable? Esta separación es nítida en las artes y en la cultura de la modernidad occidental, como lo fue en la poesía autista de Mallarmé y en la estética de la autodestrucción —una práctica y un ideal presentes también en ciertos movimientos recientes de la pintura y la escultura— de Rimbaud.

Las grandes corrientes de la «post-

palabra» (*afterword*), cuya emergencia en la consciencia manifiesta he situado, por mor de la claridad, en Mallarmé y Rimbaud, tomaron direcciones diferentes (aunque, en última instancia, relacionadas). Citaré las que me parecen ser las cuatro principales revoluciones de la sensibilidad y del razonamiento. Es inevitable, pues, que semejante exposición no sea más que un esbozo.

La filosofía y la lógica se interesan por el lenguaje desde antes incluso del *Crátilo* de Platón y el tratado de Aristóteles *Sobre la interpretación*. Ambas son estrictamente inseparables. Pero, tal como se halla expresado en la filosofía de la lingüística y la

*Sprachphilosophie* («filosofía del lenguaje») después de Frege, Russell y Wittgenstein, este interés es de un orden completamente diferente. En las investigaciones positivistas analíticas y lógicas sobre el significado, sobre lo que significa para una frase significar y para ese significado ser comprendido, salen a la superficie dudas, críticas y reorganizaciones de un radicalismo y unas consecuencias extremos. Cuando las frases-enunciados se extraen de su contexto psicológico y social, de su historicidad contingente, de las introspecciones pragmáticas e intuitivas, cuando se delimitan con vistas al análisis lógico y la formalización

lógico-simbólica, pierden su inocencia clásica. Existe un sentido más que alegórico en el que el lenguaje, antes de las formalizaciones analíticas modernas —que tienen su distante antecedente en Leibniz—, se había mantenido adánico y en un estado anterior a la Caída. Hoy, se ponen en cuestión el concepto mismo y la factibilidad de la referencia, la nominación, la predicación y la interdependencia, tanto en el plano lógico como en el gramatical. Como he señalado, la fuerza de esta interrogación es esencialmente diferente de, incluso, el más mordaz escepticismo tal como se expresa en la filosofía anterior. Lo que se pone en duda no es lo que se dice: es

la naturaleza, formal y sustantiva, de la atribución de significado, de significación inteligible, al acto y al instrumento del decir. ¿Qué condiciones, caso de existir, permitirían al escéptico supremo creer que puede comunicarnos sus suspensiones o sus rechazos de la creencia?

En su forma más estimulante, la crítica, la abrogación de la inocencia del discurso, parten de las reflexiones de Wittgenstein sobre el lenguaje y contra él. El final del *Tractatus* sitúa diacríticamente fuera del habla, fuera de las convenciones demostrables de inteligibilidad y refutación, los terrenos de la experiencia y la respuesta,

religiosa, moral y estética. En drástica oposición *ética* con los positivistas lógicos, para quienes tales terrenos son del orden del sin sentido, pero en concurrencia *técnica* con ellos, Wittgenstein reduce con severidad los límites de lo que puede decirse significativamente (en «un código adulto»). En la visión del primer Wittgenstein —y visión es el término menos inadecuado—, el reino existencial «al otro lado del lenguaje», las categorías del ser sentido a las que sólo el silencio (o la música) franquean el paso no son ni ficticios ni triviales. Muy al contrario, son, en realidad, las categorías más importantes y con

mayores consecuencias en la vida concebibles por el hombre (pero ¿cómo?). Definen su humanidad. En el movimiento final del *Tractatus*, que está incuestionablemente emparentado con ciertas clases de misticismo reticente, Wittgenstein incluye una antítesis a la definición hebraico-helenística del hombre como alguien dotado del imperativo del habla, como alguien «que tiene que hablar» para realizar su humanidad. En el *Tractatus*, el ser verdaderamente «humano», el hombre o la mujer más abiertos a las exigencias de lo ético y lo espiritual, son aquellos que guardan silencio ante lo esencial (o cuya conducta correcta, el precepto que

Wittgenstein adopta de Tolstoi, es su verdadero modo de declaración). La mejor parte de humanidad dentro de nosotros guarda silencio.

Las *Investigaciones filosóficas*, por su parte, contienen ciertos elementos y estímulos para una duda total de cualquier modelo «natural» de lenguaje. Interpretados de modo radical, cierto número de preguntas y experimentos de pensamiento de Wittgenstein invitan a la conclusión de que nada parecido a un «significado lingüístico» puede ser demostrado. Según el penetrante comentario de Saul Kripke, no puede haber

*ninguna palabra que signifique algo. Cada nueva aplicación que hacemos es un salto en la oscuridad; toda intención presente podría ser interpretada de manera que concordara con cualquier cosa que quisiéramos. Por lo tanto, no puede haber acuerdo ni conflicto.*

Leídas minuciosamente, proposiciones como las 201 y 202 de las *Investigaciones* no escapan a la lógica de desaparición completa de la intencionalidad y el significado verificable dentro del propio lenguaje.

No puede aducirse la existencia en el mundo de «condiciones de verdad» ni

de hechos correspondientes para determinar y estabilizar significaciones lingüísticas del exterior. La dilucidación de las reglas utilizadas en cualquier juego de lenguaje o movimiento de habla particulares es interna y autorreferencial. *Strictu sensu*, cualquier enunciado puede ser una singularidad semántica, ejecutada según las reglas que suspenden o sustituyen todos los contratos previos entre la definición léxica, la forma gramatical y el contenido putativo. No estoy seguro de que Wittgenstein deseara que se extendiese esta suposición hasta su finalidad nihilista. Tal extensión es difícil de concordar con una

sensibilidad que transcribió como lo «que podría servirme de lema» esta estrofa de Longfellow:

*En los antiguos días de las artes,  
los constructores con grandes  
cuidados  
acarreaban las menudas partes  
pues los Dioses están en todos  
lados.*

Pero no es ésta la cuestión. Lo que importa es la evolución y el despliegue lógicamente lícitos y consecuentes de la argumentación, tal como la resume Kripke, en la modernidad, en el complejo de la «postpalabra» (*after-*

*word*) como un todo.

Mallarmé rompe —*ruptura* se convierte en un término crucial— el pacto, las continuidades entre la palabra y el mundo. Este movimiento, a su vez, genera las discontinuidades potenciales entre la palabra y sus usos anteriores o posteriores tal como se exploran en las *Investigaciones filosóficas*. Estamos en un océano, y sin brújula.

Es difícil trazar la línea divisoria entre la *Sprachphilosophie* (Tarski, Wittgenstein, Frege, Quine, Kripke), entre las indagaciones lógico-formales sobre la posibilidad y la naturaleza del lenguaje por un lado y, por otro, la lingüística moderna en el sentido más

restringido de la palabra. No cabe duda de que, desde Saussure, el lógico y el lingüista, el epistemólogo y el gramático, trabajan en íntimo conocimiento mutuo. Pero también la lingüística es una presencia notable en la revolución del espíritu y la desconstrucción del orden logocéntrico que estoy describiendo. Nos encontramos ante una absorbente paradoja.

Junto con la filosofía del lenguaje, la lingüística moderna —es decir, el sistemático y, a menudo, muy formalizado estudio de los códigos léxicos, sintácticos y semánticos— ha colocado el lenguaje en el centro mismo

de la epistemología, la antropología social, la psicología cognoscitiva y la poética. En ninguna etapa anterior de la historia intelectual, había logrado la investigación metodológica del lenguaje una extensión y una fuerza intelectual comparables. ¿Cómo podemos decir, entonces, que la lingüística moderna sea uno de los agentes en la subversión y diseminación del *Logos*?

La respuesta es que los modelos sistemáticos de lenguaje dominantes después de Saussure y las técnicas dominantes para la aplicación de dichos modelos son antinómicos con respecto a la filología, tanto en el sentido manifiesto del término como en el

proclamado en su etimología. Este último —las interacciones entre «amor» y «palabra»— es el que estoy razonando e intentando clarificar desde el principio.

Las ciencias modernas del lenguaje, con su desplazamiento fundamental desde una semántica referencial a una semántica internamente relacional, erradicarán los últimos vestigios de la herejía debatida en el *Crátilo*. Esta herejía era todavía vital en el movimiento romántico; habita cada poeta, es la materia de la que están hechos los sueños. Sin embargo, para el lingüista moderno, es un sin sentido. No hay, en las palabras y las frases,

afinidad preestablecida con los objetos, no hay misterio de consonancia con el mundo. Ninguna *figura* de las cosas, percibidas o todavía por revelar, es inherente a las (puramente arbitrarias) articulaciones de la sintaxis. Ningún signo fonético, excepto en un nivel rudimentario y prelingüístico de la imitación vocal (onomatopeya), tiene relación o contigüidad sustantivas con lo que convencional y temporalmente se supone que designa. La marca lingüística está tan «cifrada» como el símbolo algebraico. También para Mallarmé, para Rimbaud en su exploración del color y las connotaciones de las vocales, cualquier

suposición de referencia externa era espuria. De todos modos, dentro del universo del lenguaje, las palabras retenían su magia palpable, su densidad específica y su energía de invocación. La lingüística científica —hoy, una rama de una semiótica o ciencia de «los sonidos y las marcas» más general— excluye tales fantasías. Regido por normas, susceptibles de formalización según el modelo de la lógica simbólica y matemática, el conjunto arbitrario de sonidos y signos diacríticos que llamamos y experimentamos como habla humana puede o no referirse al «ser como» (la fenomenología real del mundo), sea lo que sea lo que un nexo

tan craso pueda querer significar. Semejante parecido o diferencia no es el atributo y el interés primarios del discurso. De la misma manera que no es el atributo y el interés primarios de las geometrías euclidiana y no euclidiana — ninguna de las cuales es más «verdadera» que la otra— confirmar o refutar lo que nuestros sentidos y fortuna inciertos tienen que hacer de los espacios en los que llevamos nuestras, en gran medida, «no examinadas» vidas.

La separación o el distanciamiento del habla con respecto a lo empírico, lo histórico, a la tendencia cratileana que estimula toda poética, se ve reforzada por las gramáticas generativo-

transformacionales, que postulan «estructuras profundas» autónomas (¿neurofisiológicas?) bajo todas las formas de enunciado, estructuras de un orden de abstracción y universalidad casi inconcebibles (la filología insiste en la inviolabilidad de lo particular). Pudiera ser que las codificaciones neuroquímicas de las posibilidades y las coerciones del habla reflejasen de alguna manera, o fueran análogas, al alfabeto y el código genéticos mismos. De estos niveles no sabemos nada que merezca la pena. Lo que cuenta es la naturaleza formal y la rigurosa internalización de todo el sistema, del «sistema de cables». La palabra no se

aprende del mundo, no es una respuesta histórica a él.

No todas las escuelas de lingüística posteriores a Saussure han renunciado al contexto pragmático e histórico-social. No todas han dado la espalda a lo que, casi peyorativamente, es llamado «lenguaje natura». Sin embargo, el desplazamiento «hacia fuera» desde una semántica de la correspondencia y la referencia ha sido drástico. El estudio analítico y estructural del lenguaje «después de la Palabra» ha sido un estudio de la *ab-stracción*. El lenguaje ha sido retirado, extirpado del anárquico tejido de la experiencia empírica y la intuición no educada (amablemente

Quine llama a tal intuición «inocente»). Privados de sus pretensiones trascendentales y mitopoéticas, los actos de lenguaje del hombre han sido identificados ahora como unidades de un algoritmo convencional. Un algoritmo que sólo es uno más entre los muchos del espectro semiótico. Entre ellos, las matemáticas, la lógica simbólica o los códigos analógicos o digitales del ordenador realizan ciertas tareas de forma más clara, más económica y quizá más creativa que el lenguaje. Así —y volvemos aquí a nuestra paradoja inicial—, la lingüística posterior a Saussure ha colocado el lenguaje en el centro de la fenomenología humana y,

simultáneamente, ha hecho de ese centro una «formalidad». Las «reglas de eliminación» no son un objeto de amor.

Del psicoanálisis se deriva un impulso dual comparable y, en ciertos aspectos, contradictorio hacia el lenguaje.

Ninguna observación sumaria puede ni tan sólo acercarse al alcance y la importancia de este tema. El psicoanálisis es, *in toto*, un arte del lenguaje, una *praxis* del lenguaje. No puede haber pacientes mudos ni analistas sordos. El psicoanálisis es tan inmediato a la palabra y la sintaxis como la minería lo es a la tierra. La concepción freudiana de la psique

individual y de la civilización depende plenamente del postulado y el legado hebraico-helénicos del discurso y el texto. La conciencia humana está «escrita» y se hace inteligible mediante el desciframiento semántico. El movimiento psicoanalítico, tal como surge de un problematizado judaísmo en Europa central en vísperas de la catástrofe, constituye un síntoma de las crisis más amplias de la palabra y del significado en el modo en que estoy intentando esbozarlos. El psicoanálisis dramatiza, busca superar racional y terapéuticamente el conflicto entre *auctoritas* y espontaneidad, entre prescripción (lo «escrito antes de

nosotros») y libertad, a medida que este conflicto se agudiza en la descomposición de los valores del *Logos*. El paternalismo, la celosa y trillada autoridad del sistema de habla en el que, sin haberlo elegido, hemos nacido, se hallan enquistados irremediabilmente en el lenguaje. Nos movemos a duras penas bajo el peso alienante de sus reglas, ordenanzas y precedentes (las tautologías y los clichés mosaicos de la «corrección»). El complejo de Edipo es, al mismo tiempo, biológico y lingüístico: nuestra herencia del lenguaje es la figura del padre, la prepotente figura del habla que amenaza con devorar la autonomía, la

novedad, la inmediatez para con nosotros mismos (el idiolecto), por las que se esfuerzan nuestros sentimientos, pensamientos y necesidades. La psique libidinal trabaja en pos de un egoísmo del enunciado anárquico y creativo. Sería capaz de inventar, a menudo en los sueños y por medio de ellos, un vocabulario, una gramática, un campo asociativo, apropiados sólo para ella y declaratorio de su ser irrepetible (la «pureza» de las palabras de Mallarmé, incontaminada por el «uso de la tribu»). Así, hay un sentido fundamental, según el cual el paradigma freudiano de la psique articulada es poético, es potencialmente creador de yo y de

mundo. De ahí, la constante recurrencia freudiana a la literatura no sólo como ejemplificación sino para algo más importante, como *prueba*.

Pero, al ir quitando las capas de la cebolla, los acrecentamientos inauténticos que recubren el núcleo de la necesidad expresiva vital, el psicoanálisis cuestiona de forma radical el status de la palabra. Analista y paciente, a medida que descienden la tenebrosa escalera espiral del magullado y tartamudeante yo, esperan aportar comprensión y un saludable grado de aceptación —también éstas son construcciones verbales— para referirse a la incipiente del proceso del habla,

en la línea de sombra donde la ola preconsciente y subconsciente de la psique tiene que pasar por las cada vez más estrechas puertas de los códigos lingüísticos heredados, públicos. Este paso forzado (estas «restricciones» chomskyanas) «hace al hombre» y, al mismo tiempo, lo deshumaniza en la medida en que priva sus significados deliberados de la unicidad primaria, de la correspondencia con sus necesidades e imaginaciones únicas. Sólo los sueños y la locura y, parcialmente, las traducciones de estos «sonidos fundamentales» en arte y poesía grandes evitan este paso. De ahí, la existencia de un movimiento contradictorio implícito

en la propuesta freudiana —una propuesta que, personalmente, juzgo igual de penetrante, ingeniosa y metafóricamente sugerente que la fe en la demonología y el exorcismo durante los siglos XVI y XVII de la historia europea—.

Si ésta es, en verdad, la parte dialéctica del psicoanálisis que se relaciona con la búsqueda de una purgación por parte de Mallarmé (la *katharsis* forma parte de la terapia), la parte que se refiere a la desconstrucción del ego del Rimbaud es más evidente incluso. El escenario freudiano tripartito de la psique —un hermoso símil de la casa burguesa con su sótano, las

habitaciones destinadas a vivienda y el desván cargado de recuerdos— y el postulado de una conciencia formada de múltiples capas y sólo en parte definible son elaboraciones sistemáticas de la disociación del ego del otro y los otros en el curso de su actividad existencial postulada por Rimbaud. Cuando el psicoanálisis descompone la intencionalidad, cuando disuelve el motivo declarado en un iceberg de ocultas evasiones, supresiones y ficciones que enmascaran el yo y lo enmascaran de sí mismo, lo hacen desarrollando la intuición de Rimbaud y la rebelión de Nietzsche contra cualquier visión ingenua del discurso

humano como vehículo y transmisor de verdades deliberadas. El concepto, el tratamiento hermenéutico y terapéutico del enunciado y del texto como un palimpsesto de posibilidades superpuestas y en el cual cada nivel críptico subvierte lo que hay encima y altera lo que hay debajo es crucial para la lectura freudiana de las relaciones, siempre verdaderas y falsas, o verdaderas en su falsedad, entre la palabra y el yo. El «yo» no es sólo otro en el sentido de Rimbaud. Las lenguas habladas por las dos (o más partes) pueden diferir hasta el punto de la incomprensión mutua. Por ello, la interpretación psicoanalítica no define:

traduce a otras traducciones (momentáneas).

El cuarto movimiento fundamental hacia el epílogo puede ser visto como englobador del positivismo lógico y la filosofía analítica, la lingüística posterior a Saussure y el psicoanálisis. De nuevo, ningún esbozo conciso puede ser adecuado y no es fácil traducir con facilidad la noción general. La *Sprachkritik* implica, como en Kant, dos sentidos de «crítica»: la ideal y la práctica. Implica una crítica esencial del lenguaje a la luz de un estado ideal, pero también una crítica radical de su realidad. Obligada a retroceder por motivos metafísicos, morales, políticos

y estéticos, esta crítica del lenguaje es el acto espiritual e intelectual representativo —y, bien pudiera ser, el preeminente— de la cultura europea, particularmente, centroeuropea de finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Diversa pero ubicua, esta acusación del lenguaje ha desnudado nuestra modernidad.

Su programa y muchas de sus ramificaciones en la práctica están expuestos en una obra fundamental aunque poco leída hoy en día: las *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* de Fritz Mauthner, cuyas tres primeras partes aparecieron en el emblemático año de 1899. El sumario de estas

«contribuciones a una crítica del lenguaje» es fundamental. Los usos normales del habla y la escritura en las sociedades occidentales modernas están fatalmente enfermos. El discurso que teje instituciones sociales, el de los códigos legales, el debate político, la argumentación filosófica y la elaboración literaria, el leviatán retórico de los medios de comunicación: todos estos discursos son clichés sin vida, jerga sin sentido, falsedades intencionadas o inconscientes. El contagio se ha extendido a los centros nerviosos del decir privado. En una infecciosa dialéctica de reciprocidad, las patologías del lenguaje público, en

especial, las del periodismo, la ficción, la retórica parlamentaria y las relaciones internacionales, debilitan y adulteran cada vez más los intentos de la psique particular de comunicar verdad y espontaneidad. El lenguaje, según Mauthner, se ha convertido en causa y síntoma al mismo tiempo de la senilidad de Occidente mientras va dando bandazos camino de las silenciadoras catástrofes de la guerra y la barbarie. Wittgenstein intentó ocultar, mediante una alusión despectiva, la fuerza ejercida por las tesis de Mauthner sobre su *Tractatus*. Hacia 1930, encontramos a Beckett leyendo extractos de Mauthner a Joyce. La influencia subterránea de las

Beiträge parece haber sido penetrante.

He citado la demarcación del lenguaje inteligible con respecto a la experiencia metafísica, religiosa y estética en el primer Wittgenstein y en todo el positivismo lógico. Más concentrada incluso es la desesperación por el lenguaje —o «del» lenguaje— en la famosa *Carta de lord Chandos* de Hofmannsthal, escrita hacia el cambio de siglo. En ella, el protagonista imaginario abandona su vocación poética y, según se da a entender, todas las necesidades de habla adicional excepto las más imprescindibles. Ha llegado a darse cuenta de que las palabras y la sintaxis humanas, por

exactas y honradas en su propósito o sugerentes que sean en su energía metafórica y presentacional, son de manera ridícula, desesperada, insuficientes para alcanzar la sustancia resistente, la materia existencial del mundo y nuestras vidas interiores. El habla no puede articular las verdades más profundas de la conciencia ni puede transmitir la prueba sensorial y autónoma de la flor, el rayo de luz o el canto del pájaro al amanecer —fue en esta incapacidad donde Mallarmé situó la soberanía autística de la palabra—. El lenguaje no sólo es incapaz de revelar estas cosas, sino que se esfuerza por hacerlo, por acercarse más a ellas,

por adular y corromper lo que el silencio (la coda del *Tractatus*), lo que las inexpresables y silenciosas visitaciones de la libertad y el misterio del ser (el término de Joyce es «epifanía»; el de Walter Benjamin, «aura») pueden comunicarnos en momentos privilegiados. Tales intuiciones trascendentales tienen fuentes más profundas que el lenguaje y, si es que quieren conservar sus pretensiones de verdad, deben permanecer sin ser declaradas.

Desarrollada hacia una categoría explícitamente teológico-metafísica, la abstención de declaración del lord Chandos de Hofmannsthal culminará con

el grito final del Moisés de Schönberg en Moisés y Aarón: «Oh Palabra, tú, Palabra, de la que carezco» (o «que me está fallando»). Precisamente porque el elocuente Aarón puede discursar tan expresivamente sobre Dios y el destino del hombre, este mismo Aarón permite la mentira figurativa y simbólica del becerro de oro y el estrepitoso motín de la falsedad de Israel. Para Moisés, el «torpe de lengua», no existen palabras con las que articular lo esencial, la elección de sufrimiento que es la historia y la presencia efectiva de Dios tal como se le dio a conocer en la tautología salida de la Zarza Ardiente. El fuego, ahí, es la única habla

verdadera. El ser humano que dice mentiras.

La sátira del lenguaje de Karl Kraus, contemporáneo de Mauthner, Wittgenstein, Hofmannsthal y Schönberg, es la más expresiva de que disponemos. La versión que ofrecerá Orwell es en ciertos aspectos más educativa y eficaz, pero carece del alcance filosófico y de la poesía apocalíptica de Kraus. Maniáticamente riguroso en cuanto a observar la decadencia léxica y gramatical del discurso literario, periodístico político y legal, exacerbado por las barbaridades de las universidades, Kraus se propuso mostrar cómo una civilización «se habla»

literalmente hasta la sórdida muerte (el «He hablado la extinción hasta la muerte» de Robert Lowell). Su oído era tan agudo que captó en la ampulosidad y lo *kitsch*, el falso lirismo y la jerga pseudocientífica (en particular, la médica) de la Viena y el Berlín anteriores y posteriores a la Primera Guerra Mundial, el *basso ostinato* del inminente desastre. En Karl Kraus, la *Sprachkritik* se convirtió en abierta clarividencia. Oyendo la Babel de la Bolsa, las mentiras de las personalidades y los políticos, Kraus dijo, antes incluso de 1914, que se acercaba rápidamente un tiempo en que, en el corazón de la gran cultura y el

saber occidentales, los hombres harían guantes de piel humana.

Kraus leyó las obras publicadas de Kafka y sintió algo de su genio. La veracidad y la profundidad del desamparo de Kafka en el lenguaje no necesita subrayarse. La obra y la sensibilidad de Kafka son, a nuestra época, lo que la de Shakespeare y Dante a las suyas (W.H. Auden). Pero, cuando los padres hablan a sus hijos, los hombres hablan a sus amadas, cuando intentan expresar en el lenguaje y por medio de él «esos grandes vientos que soplan desde el interior de la tierra», esta obra y esta sensibilidad consideran que el lenguaje es apenas admisible.

¿Qué derecho tiene el hombre al lenguaje cuando sólo puede articular culpa, enfermedad y falsedad? Hay, en la prosa de Kafka, una transparencia adánica no conseguida por ningún otro escritor. Las invenciones simbólicas, el pensamiento, las alusiones a sucesos casuales, pasan a través de la necesidad y economía del alemán de Kafka con la inmediatez de la luz. Pero, en cierto sentido, también atraviesan y superan a los lectores. Su posible confirmación, lo que podrían ser sus condiciones de verdad, está situada como el punto de fuga en las artes de la perspectiva. Se halla en algún sitio en el espacio de lo mesiánico, es decir, en una relación

entre la palabra y el mundo tan evidente como para convertir en superfluas el habla y la escritura, tal como las conocemos.

Si no me equivoco al interpretar las parábolas kafkianas de la Ley, el silencio de las Sirenas o el mensajero imperial —en este punto la confianza está fuera de lugar—, éstas nos hablan de que el inevitable paso del lenguaje a través de nuestra conciencia y nuestros actos, y la consiguiente «desviación de la luz» por las mentiras, las hipocresías, las crueldades y la vacuidad burocrática cuyo uso por parte del hombre caído infecta las palabras, hace inconcebible o imperceptible —una eventualidad peor

aún— la venida de lo mesiánico. El silencio es más verdadero, aunque también aquí desesperación.

En *Auto de fe* de Canetti, esa gran obra de un auténtico albacea de la voluntad y la visión de Kafka, las palabras, los ideogramas, las inmensidades de la escritura en la gran biblioteca que es el santuario del lenguaje, perecen entre las llamas. Una vez más, el discurso humano vuelve, ahora autoconsumido, al fuego de la Zarza.

La *Sprachkritik*, que considero el «motor» y el movimiento del espíritu centrales en nuestra actual situación, explica y acompaña una gran retirada de

la palabra. Las ciencias y las tecnologías que rigen la civilización occidental del siglo XX se han hecho «modernas» y dominantes en proporción exacta a su formalización matemática. Campos cada vez más grandes del descubrimiento, la teoría científica y la aplicación tecnológica productiva se han salido del ámbito de la articulación verbal y la notación alfabética. La biología, la genética, la física, la química modernas, la ingeniería y las conjeturas cosmológicas actuales ya no pueden ser avanzadas o debatidas en un lenguaje no matemático (Galileo era un gran escritor). Y lo que es más, los estados atómicos y subatómicos de

realidad experimentada —esta silla, aquella mesa, la dinámica de la biología molecular o las condiciones espacio-temporales de las estructuras y singularidades galácticas— no son accesibles a los «hombres de letras», sino a los «de números». El habla corriente es ptolomeica, alquímica, opacamente metafórica en relación con la materia existencia del mundo, tal como la ciencia y la ingeniería lo perciben.

La expansión exponencial del uso de ordenadores, a la que ya he aludido, ha profundizado, acelerado y hecho ubicua hasta un grado inédito, la numerización de nuestra vida profesional, social y,

dentro de poco, también la privada. Los ordenadores son mucho más que herramientas prácticas. Inician y desarrollan métodos y configuraciones no verbales del pensamiento, de toma de decisiones, e incluso sospecho, de cariz estético. La suya es una nueva intelectualidad, la intelectualidad de los jóvenes y de los más jóvenes que son, flexiblemente, «pre-letrados» o «contra-letrados». Las pantallas no son libros; la «narración» de un algoritmo formal no es la de un relato discursivo. Por tanto, ni el *Logos* en ninguna connotación trascendente, ni los sistemas profanos y empíricos de enunciación y escritura léxico-gramatical son hoy los portadores

eminentes de energía especulativa, de descubrimientos y de información o, como puede decirlo más gráficamente el francés *informatique* (o el castellano, *informática*) verificables y aplicables. Lo son la función algebraica, la ecuación lineal y no lineal y el código binario. En el núcleo de la futuridad se encuentran el *byte* y el número.

En mi opinión, contra este fondo envolvente de la crisis de la palabra, de las abrogaciones de sentido, es posible captar con más fuerza la semiótica negativa y los impulsos hacia la desconstrucción que han sido tan importantes en la filosofía del sentido y en las artes de la lectura durante las

pasadas décadas. Suyas son la lógica nihilista y la consiguiente situación extrema de la post-palabra (*after-word*). Se vinculan a la gran revolución en las relaciones de la palabra y el mundo, de la misma manera que lo hace una obra satírica con la pieza trágica y profética a la que sigue inmediatamente.

La alta comedia quizá se encuentre entre las más penetrantes y estimulantes de las formas. En su momento más elegante (en algunos textos de Barthes, por ejemplo), la nueva semiótica es una «autoelevación» (el *Aufhebung* de Hegel tomado literalmente) no sólo de su pretendido objeto, sino de ella misma. Las saturnales desconstructivas,

el carnaval de dislocaciones, las máscaras del no-significado, han de ser tomadas con mayor seriedad allí donde pueden verse como una variante de la alegría.

No tengo intención de comentar la teoría de la desconstrucción —otros lo han hecho lúcidamente—, ni de perder el tiempo en polémicas que a menudo son de mutua aniquilación. Quiero referirme aquí, de una vez por todas, a la jerga con frecuencia repulsiva, al oscurantismo artificial y a las engañosas pretensiones de tecnicismo que hacen ilegible la mayor parte de la teoría y la práctica postestructuralista y desconstruccionista, en particular entre sus

epígonos académicos. Este abuso del discurso filosófico-literario, esta brutalización del estilo, son sintomáticos. Hablan, también, de los odios y perplejidades surgidos de la ausencia (el *Logos* es *in absentia*). Sin embargo, los síntomas no son lo más importante. Lo que pretendo hacer, plenamente consciente de la multiplicidad de corrientes implicadas (la marxista, la freudiana, la heideggeriana, la del absurdo), es clarificar los repudios teológicos y metafísicos presentes en el corazón de toda la empresa deconstructiva. Quiero considerar este motín de la teoría —más exactamente, de la teoría que se hace

ella misma sospechosa— contra la autoridad de lo poético en relación con el sentido postestructuralista, desconstructivo, de la ilegitimidad de lo inteligible, tal como ha sido establecido en una categoría o dimensión trascendentes. Como la famosa lechuga de Hegel, es en el crepúsculo, en la penumbra del epílogo, cuando esta provocación radical ha alzado el vuelo.

## 7

La desconstrucción es teórica. Es, para ser precisos, una metateoría que pretende una investigación y una crítica teóricas de todas las teorías del

significado y de los modelos de comprensión existentes. Su objetivo es separar el acto de lectura o la percepción e interpretación de la pintura de su inocente o autoilusorio caparazón de discurso; intenta externalizar, destinar a la demolición, los supuestos epistemológicos implícitos o explícitos en los juicios de valor estético y en las interpretaciones de sentido. Al ser una crítica fundamental de las posibilidades mismas de una lectura y una hermenéutica significativas, al ironizar —aunque esto sólo es cierto entre sus practicantes más rigurosos— sus propios medios de juicio negativo, la desconstrucción privilegia los

malestares de lo teórico, lo fragmentario, sobre las complacencias retóricas irreflexivas y las atractivas formalidades que habitan la poética tradicional.

Al mismo tiempo, pone en cuestión las tradicionales distinciones jerárquicas trazadas entre teoría y acto, entre crítica y lo que se suele llamar creación. No sólo ocurre que ambas — ambas, formal y sustantivamente— están hechas de lenguaje (el arte y la música son más resistentes a esta ecuación); el teórico desconstruccionista no sólo usa, genera, palabras, secuencias gramaticales, que tienen las mismas categorías intrínsecas (o carencia de

categorías) que las empleadas por el poeta, el dramaturgo o el novelista. De modo consciente o inconsciente —lo cual no deja de ser una verticalidad simplista y jerárquica que habría que ironizar y clarificar—, la «creación» y los efectos comunicativos a los que aspira se encuentran atravesadas por presuposiciones y autojustificaciones teóricas. No hay pureza en la *poiesis*. Los intereses y los encubrimientos metafísicos, políticos y sociales funcionan todo el tiempo. La desconstrucción demostrará que la teoría, visible o espectral, dinámica o rudimentaria, persigue la supuesta inocencia de la inmediatez.

De ello se sigue que, casi en solitario entre los movimientos estético-cognoscitivos y las estrategias de interpretación, la des construcción ni defiende ningún *corpus* de literatura o arte pasados, ni actúa como vanguardia ni aboga por ninguna escuela contemporánea o naciente. La Nueva Crítica y T.S. Eliot se esforzaron por revalorar la poesía metafísica para subscribir, a su vez, ciertas tácticas de modernidad. Aristóteles fue el abogado de Sófocles. La des construcción es, intencionadamente, marginal —un tropo clave— a todas las historias del gusto a todos los manifiestos en favor de la innovación. No se adscribe a ningún

movimiento, ya sea clásico o romántico, simbolista o posmoderno, a ninguna ejemplaridad ni carga de promesa particulares. Semejante adscripción sería un gesto retórico con motivos políticos, ideológicos o difusamente oportunistas. Los textos y las obras de arte sólo transforman otros textos y otras obras de arte en un *continuum* reticulado y espiral a lo largo del tiempo. El tejido, que da forma y que es común a todos, es el medio y las convenciones existentes. El «genio» poético individual o la singularidad histórica son nociones totémicas, en gran medida ilusorias.

Esta abstención de preferencia no

sólo tiene su criterio metodológico; también es indicativa de una condición más amplia, que es la que intento describir. La obra satírica viene *después*. El movimiento desconstrutivo es ascéticamente imparcial; en realidad, es indiferente al invento y al artefacto presentes y futuros —que lo estético no necesita excluir lo lúdico está demostrado por las pinturas de Klee y la música de Satie—. Dentro del tejido ilimitadamente sustituible de textualidad, todo y nada se ha dicho y se ha considerado que ha sido dicho de manera definitiva. Los textos (cuadros, estatuas, sonatas) son, como proclama Barthes, tejidos formalmente ilimitados

de citas tomadas de innumerables conjuntos de culturas anteriores y circundantes. No puede haber razón para suponer que las operaciones retórico-gramatológicas —los juegos de lenguaje— generadas por estos modelos conscientes e inconscientes de citación vayan a modificarse porque se modifique este o aquel programa estético o reparto de personajes (el talento individual). En cierto modo, los nuevos poemas no son más que poemas más viejos momentáneamente olvidados —y, aquí, el olvido y el recuerdo son tácticos—. En este punto, y de una forma un tanto extraña, la des construcción se hace eco —pero, ¿no es toda

argumentación un eco?— de ciertas meditaciones cabalísticas según las cuales toda habla y escritura posterior al acto de *Logos* inicial, posterior a la primera Palabra omnicreadora, es una reiteración o un epílogo más o menos superfluos.

Sin embargo, para la des construcción, no puede haber acto de habla fundacional, ningún decir inmune al des-decir. Esto es lo esencial.

Desarrollando y radicalizando una intuición nietzscheana, la desconstrucción sabe que hay un engaño, declarado o no declarado, una inocencia o una sutileza político-estética, en todos los supuestos, sin excepción, de una

correspondencia —por sujeta que esté a una puesta en cuestión escéptica y epistemológica— entre la palabra y el mundo, en todas las retóricas previas, sin excepción, de comunicación directa o indirecta y de inteligibilidad recíproca entre hablantes, entre escritores y lectores. Las bases últimas de semejante engaño, inocencia o sutileza, su validación final, son teológicas. Allí donde es consecuente, la desconstrucción proclama que el concepto mismo de *significatividad* (*meaning-fulness*, plenitud de significado), de una concordancia aunque sea problemática entre significador y significado, es teológico u

onto-teológico —el término heideggeriano es irritante pero obtiene, como ningún otro, la unisonancia entre, por un lado, un supuesto epistemológico y existencial de significado sustantivo y, por otro, una garantía teológica—. El paradigma arquetípico de todas las afirmaciones de sentido y de plenitud significativa (la plenitud de significado en la palabra) es un modelo del *Logos*.

La formulación de Derrida es hermosamente incisiva: «el inteligible rostro del signo permanece vuelto hacia la palabra y el rostro de Dios». Una semántica, una poética de la correspondencia, de la descifrabilidad y los valores de verdad a los que se llega

a través del tiempo y el consenso, es inseparable del postulado de trascendencia teológico-metafísica. Por tanto, el origen del axioma del significado y el del concepto de Dios son compartidos. El signo semántico, allí donde se considere significativo, y la divinidad «tienen el mismo lugar y momento de nacimiento» (Derrida). Realizan la cópula hebraico-helenística sobre la que se han fundado nuestra historia y práctica del *Logos*. «La era del signo —afirma Derrida— es esencialmente teológica.»

En la práctica, esa época puede persistir, como persisten en nuestra vida cotidiana narraciones y percepciones

del universo físico más o menos pregalileanas o preeinstenianas; pero la desconstrucción intenta mostrar la artificial pereza de tal persistencia. Intenta poner de manifiesto las evasiones psicológicas, las relaciones de poder políticas y didácticas ocultas que están implícitas en semejante persistencia. La desconstrucción no es, por lo tanto, una epistemología alternativa o paródica de la estética y la recepción; es, o debería ser, una negación absoluta del significado y la forma tal como son hechos objetos (ficticios) de reconocimiento interpretativo y de valoraciones consensuales u «objetivas». Lo que, de

modo necesario, asegura tales reconocimientos y valoraciones es ni más ni menos que el mito, ahora manifiestamente insostenible, de la garantía divina. En un tiempo de epílogo y post-palabra, tenía que ser formulada una crítica como la des construcción. La fuerza de Derrida es haber visto con tanta nitidez que el problema no es lingüístico-estético ni filosófico en ningún sentido tradicional o argumentable —tradición y debate incorporan y perpetúan aquí los mismos fantasmas que tienen que ser exorcizados—. El problema es, de manera muy simple, el del significado del significado tal como lo garantiza el

postulado de la existencia de Dios. «En el principio era el Verbo.» No existió tal principio, afirma la des construcción; sino sólo el juego de sonidos y marcas en medio de las mutaciones del tiempo.

Cuando Barthes nos enseña que un texto no es una secuencia de palabras o de formas sintácticas que enuncian y comunican un significado único y determinable (o una constelación de significados), su rechazo se plantea en términos inconfundibles. Ningún cuerpo de discurso posee un «único significado teórico». Ninguno transmite el «mensaje de «un Dios-Autor»». En ningún sentido auténtico puede haber evangelio ni, por lo tanto, verdad evangélica. Bien

podría ser que nuestra civilización, tan representativa en hábitos de lenguaje y formas estéticas, no hubiese evolucionado de no haber violado, inconscientemente quizá, el mandamiento que prohibía la confección de imágenes, de no haber, en su siempre renovada *mimesis*, concebido una «imagen» de Dios y del mundo en la palabra. Precisamente, la función purgativa de la desconstrucción es demostrar esta transgresión. La ruptura, por medio de la *imitatio* y las pretensiones de significatividad, con la interdicción primordial de representación fue, sin lugar a dudas, reconfortante e incluso fértil (produjo

nuestra cultura); pero constituyó, en esencia, una ilusión transgresora. Ahora debemos ser lo bastante honrados y perceptivos como para dejar la metamórfica *insignificancia*, la arbitrariedad del sentido, siempre abierta al aplazamiento o a la vacuidad, contra la fosilizada autoridad del *Logos*, de lo que la desconstrucción llama «el orden logocéntrico».

El concepto de vacuidad necesita una definición cuidadosa. La teología y la metafísica occidentales, la epistemología y la estética, que han sido sus mayores notas al pie, son «logocéntricas»; lo cual equivale a que axiomatizan como fundamental y

preeminente el concepto de una «presencia». Puede ser la de Dios —en última instancia, tiene que serlo—, la de las «Ideas» platónicas o la de la esencia aristotélica y tomista. Puede ser la de la autoconciencia cartesiana, la de la lógica trascendente de Kant o la del «Ser» de Heidegger. Al final, los jalones del significado conducen a estas metas. Aseguran su plenitud. Esta presencia, teológica, ontológica o metafísica, hace creíble la afirmación según la cual «hay algo *en* lo que decimos».

La desconstrucción desafía esta presunción de contenido asegurado, de lastre cognoscitivo. La desconstrucción

puede definirse como una elaboración de la *boutade* de Gertrude Stein: «*there is no there there*» («ahí no hay ahí»). Hay que poner al descubierto la idolatría y el animismo teológico-filosófico en cualquier pretensión de significatividad. Los signos no transportan presencias. Suya es —en un sentido derivado pero mucho más radical que el de Mallarmé— *l'absence de toute rose*. Y es precisamente esta ausencia la que el signo representa, la que hace al signo funcional. Los medios del signo son, como enseñó Saussure, los de la «diferencia»: los signos se hacen reconocibles y significantes por la sola virtud de sus diferencias, llamadas

«diacríticas», respecto a los otros signos. «Diferencia» es también el acto de diferir: los signos no son «como» los objetos a los que se refieren o se considera convencionalmente que se refieren. En tercer lugar, es esta «dilación», este aplazamiento de la significación fijada, ese mantenerse en parpadeante movimiento lo que aplaza la ilusión, la estéril fijeza de la fijación. El famoso neologismo de Derrida, la *différance*, un eco de la *Aufhebung* o «autoelevación» de Hegel, es crucial para la contra-teología de la ausencia desconstruccionista y postestructuralista. Incluso, como veremos, una «teología negativa» (una teología de la ausencia

sentida de Dios) o las enigmáticas especulaciones de Heidegger sobre la nada no alcanzan el nihilismo, el «grado cero» (una noción importante en Barthes) de lo desconstructivo.

De ahí el papel, en los razonamientos desconstructivistas, de espaciamientos, lagunas, fisuras y rupturas. De nuevo, la fuente es Mallarmé, cuyos experimentos tipográficos con *les blancs* —los espacios en blanco del papel, los abismos blancos de silenciosa nada entre las líneas— resultaron fundacionales para la literatura moderna, tanto como lo fueron los espacios en blanco y los «blanco sobre

blanco» de Malievich para el arte moderno. Todos estos términos y recursos son emblemas de la ausencia. Fisuran y diseminan cualquier sentido ingenuamente cosmológico de un continuo significativo, de un «texto del mundo» legible en el que la gramática, la lógica y los teoremas implícitos de causalidad inherentes a la gramática y la lógica proporcionan puentes seguros entre la palabra y el objeto, entre pasado y presente, entre hablante o escritor y receptor. La des construcción baila frente a la antigua Arca. Esta danza es lúdica, como la de los sátiros y, al mismo tiempo, en sus más sutiles practicantes (Paul de Man, por

ejemplo), también está llena de tristeza porque quienes danzan saben que el Arca está vacía.

El programa des constructivo sigue este postulado de ausencia. Nada en los elementos léxicos o gramaticales ni en el sistema que constituyen —el código, la retórica, la convención formal— puede, en última instancia, ser determinado. El significado es, tal como lo expresa Terry Eagleton:

*una especie de parpadeo constante de la presencia y la ausencia. Leer un texto se parece más a seguir la pista de este parpadeo constante que a contar las cuentas de un collar. Hay también*

*otro aspecto que contribuye a que nunca podamos cerrar del todo nuestros puños sobre el significado, el hecho de que el lenguaje sea un proceso temporal. Cuando leo una frase, su significado siempre está suspendido de algún modo, es algo aplazado o todavía por venir... y aunque la frase pueda llegar a un fin, el proceso del lenguaje no lo hace.*

Esta descripción es una visión suavizada de la radical *aporía* (literalmente, «paso infranqueable») que Derrida postula en cualquier búsqueda del significado. Cualquier reivindicación de verdad, filosófica,

ética, política, estética y, por encima de todo —y, aquí, el mismo uso de «encima» debería alentarnos de las infundadas pretensiones en juego—, teológica, será siempre disuelta por la textualidad que le es propia. Es lo mismo que decir que el lenguaje, de forma inevitable, deshace las figuras de sentido posible, momentáneo, que, como burbujas efímeras y falaces, emergen del proceso de articulación.

Apelar al contexto biográfico, histórico o cultural con el fin de desentrañar y estabilizar posibles significados es un subterfugio ingenuo. No puede haber determinación de textos por los contextos. En términos

desconstructivos, el contexto, al que se llega por elaboraciones verbales, es ilimitado e indeterminado. No puede haber «saturación». Siempre hay más que decir, siempre hay algo nuevo o contradictorio que añadir. Hay, en toda propuesta de contexto interpretativo, un potencial de retroceso infinito, como también ocurre en una iluminadora analogía, en cualquier apelación a motivaciones o intenciones subconscientes. Siempre pueden nuevas especificaciones y nuevas reglas del juego —recordamos a Kripke hablando de Wittgenstein—, ya sean gramatológicas, semánticas o históricas, cambiar o poner en cuestión nuestras

momentáneas atribuciones de sentido, «convirtiendo lo verde en rojo».

Lo cierto es que el término «significado» debería ser sustituido por algo así como «posibilidad no finita» o «rastros», tal como se recurre a ellos tanto en la búsqueda de Freud de los restos de lo inconsciente como en la imagen del físico sobre el paso momentáneo de las partículas subatómicas a través de la cámara de nubes.

Es, por tanto, de todo punto ilusorio intentar distinguir entre la indecibilidad —a menudo admitida por los antiguos sistemas filosóficos— de los juicios estéticos y los supuestos procedimientos

de decisión de que disponen el filólogo, el gramático, el epigrafista y el crítico textual. Las interpretaciones de un texto, un cuadro, una composición musical no son menos abiertas, no menos susceptibles de insinuación y disolución retóricas, que los pronunciamientos de valoración y preferencia estéticas. El lingüista-gramático, el iconógrafo, el musicólogo, «juegan con» su materia exactamente como lo hace el lector común o el crítico-reseñador. Todos pertenecen a la especie *Homo ludens*. Nos hemos solazado durante demasiado tiempo con los sueños perezosos de los cimientos sólidos, de los árbitros y los garantes teológico-metafísicos. Los

padres distantes —que no existieron nunca— nos han dejado. Ahora debemos enfrentarnos, entretenernos, en realidad, en el interior de un universo de juegos en el que las estructuras semióticas y sus mensajes son cadenas ilimitadas y, a menudo, discontinuas de diferenciación y dilación.

Todo esto *no* supone el abandono de la lectura y el estudio del texto y las formas, por precario y autoironizante que sea el proceso. Según los desconstruccionistas, el significado es indeterminado pero «investigable» (la rúbrica de Wittgenstein). Consideremos las ciencias naturales y matemáticas. También ellas están basadas en esta

misma distinción. La física subatómica y la cosmología de los agujeros negros pueden avanzar a pesar del —o, en realidad, a la burlona luz del— principio de indeterminación y del hecho de que nuestros actos de observación «disuelvan» los fenómenos observados. Las matemáticas y la lógica matemática pueden seguir con sus juegos puros y elevados aunque saben que no puede demostrarse que un sistema axiomático sea plenamente coherente y consistente con sus propias reglas y postulados (la famosa prueba o, más bien, refutación de Gödel).

Otras cláusulas se siguen de la ruptura de contrato con los viejos

fantasmas del significado y la significatividad.

No puede haber corte jerárquico entre textos primarios y secundarios. Ambos pertenecen por igual a la totalidad de las secuencias semióticas o *écriture*. Ambos son escritos. La única diferencia entre el poema y el comentario está en los modos retóricos. En un juego de palabra profundamente nihilista —¿de qué otro mapa pueden utilizarse las palabras?—, el poema, la pintura, la obra musical y, en especial, el texto literario en la medida en que es verbal, son vistos como los *pre-textos* para el comentario. Los poemas simplemente prefiguran, es decir,

anticipan, sus propias malas lecturas. Caso de que haya en la des construcción cualquier indicio hacia la valoración, hacia la elección de un texto en lugar de otro para comentario, ésta yace meramente en la riqueza, la juguetonería y la ingenuidad de las malas lecturas o las emancipaciones a las que da lugar. De tales ocasiones, no emergen finalidades, ni «altos» del movimiento infinito y la coreografía de las significaciones —no están muy lejos las metáforas de la danza de Valéry—. Los llamamientos a relaciones limitadas, para no hablar ya de valores fijos, entre el signo y el contenido, entre lo literal —sea lo que sea lo que ese término

quiera decir, como solía preguntar Roman Jakobson a sus alumnos— y lo figurado, entre lo figurativo y lo no figurativo, como en el arte abstracto, son vestigios escleróticas de la religión, la metafísica y el positivismo burdo. Susurran ideología política y pedagogía autoritaria. Todas las lecturas son malas lecturas.

Sin embargo, esto es precisamente lo que las hace creativas. En el modelo postestructuralista y deconstructivo, es el lector quien produce el texto, el espectador quien genera la pintura. En la experiencia libre y la respuesta ontológicamente irresponsable del lector se pueden jugar con el significado

juegos que merezcan la pena. Aforísticamente, Barthes equipara el nacimiento del lector con la muerte de su autor. El humanismo clásico, con su presunción de *auctoritas* se ve sustituido por una democracia de la ambigüedad, por la hermenéutica del «hágalo usted mismo». La lectura es reinvención perpetua. Para el lector de finales del siglo XX, afirma Borges, Joyce precede a Homero, y la *Odisea* es un comentario tardío del *Ulises*.

De ello se sigue que el escritor genuino es un auto lector, un autosubvertidor de una fuerza y una agudeza particulares. Prueba sus intuiciones, su necesidad de «reescribir

las reglas», contra los medios de articulación (o de pintura o de composición musical) histórica y formalmente disponibles. Sabe que no puede escapar a la lúdica circularidad en la que el significado significa a su vez y así *ad infinitum*. En el mejor de los casos, y esto es lo que apunta hacia el trabajo merecedor de sucesivas malas lecturas, el «gran» escritor o artista comunicará a sus recreadores, presentes y futuros, la impresión mítica de que, de algún modo, ha superado o, al menos, debilitado las restricciones, la caducidad de los alfabetos y los códigos establecidos. Nos convencerá de que, en algún eslabón esencial de la cadena, ha

abierto aproximaciones a nuevas dilaciones. Habrá instigado, dice Barthes, a su lector a «inexpresar lo expresable».

A su vez, el buen lector, crítico o comentarista tendrá por objetivo hacer el texto más difícil de leer. Sacará a la luz las estrategias que el autor, consciente o inconscientemente, ha empleado; hará visibles la artimaña, las artimañas, los desplazamientos entre signos y vacío, inherentes al juego del autor y al lenguaje con el que sólo puede jugarse ese juego. Lo que todas las partes deben recordar es esto: los juegos de significado no pueden ganarse. No hay ningún premio de trascendencia,

ninguna seguridad esperando a nadie, ni siquiera al más hábil e inspirado jugador. Éste será, en realidad, aquel en quien los desplazamientos, las dilaciones y las autosubversiones sean más agudas. El Dios Padre del significado, con Sus autoritarios modales, ha abandonado el juego: ya no hay juez, intérprete o comentarista privilegiado que pueda determinar o comunicar la verdad, la verdadera intención de la materia. Éstas quedan borradas por el lenguaje en movimiento incluso cuando presenta rastros o simulacros de legibilidad. Las Tablas de la Ley, rotas por Moisés en un momento de percepción des constructiva, no

pueden ser ensambladas de nuevo. Si las letras son, en realidad, de fuego, ¿cómo pueden no consumirse a sí mismas?

En la actualidad, nos hallamos huérfanos pero libres en el lugar del *a-Logos*. La palabra griega se convierte en latín *surdus*. En matemáticas, un número *sordo* es un número irracional, una raíz algebraica que no puede expresarse en términos finitos. Se encuentra fuera de lo conmensurable y lo decible. «Sordo» también contiene el significado anterior de «sin voz». En este punto, se acerca a lo no dicho y lo mudo, a la opaca zona de la «sordez», donde se funden, en inglés, «sordera» y «absurdez». Cada una de estas áreas de definición y

connotación es pertinente. Las des construcciones que he resumido son las que desafían tanto la inteligibilidad como la vocación (el actor receptor). Interpretación y silencio se acercan la una al otro. Como en la música de Cage.

## 8

Por supuesto, hay lugar para la refutación. Ya he aludido a la jerga autosuficiente que infesta casi toda la retórica postestructuralista y des constructiva, excepto la mejor (que es escasa). También es posible advertir la debilidad de las contra-lecturas y «diseminaciones» reales ofrecidas por

los desconstruccionistas. Cuando el texto o la experiencia del signo es (des-)figurada y des-mitologizada, los resultados son —de nuevo con algunas excepciones— de una portentosa banalidad. Y, así, se otorga un barniz de descubrimiento a las ambigüedades, las autocontradicciones, las rupturas y elisiones de la intencionalidad del autor y las indeterminaciones polisémicas que los lectores ya han observado e incluso desconstruido hace tiempo. En cuanto a la poesía y la prosa en la tradición anglosajona, nada en las lecturas postestructuralistas y desconstruccionistas supera los ejercicios lúdicos aunque lingüística e históricamente informados

de William Empson y, más concretamente, de su *Structure of Complex Words*, o la penetración filológica, por más que sesgada políticamente, de los estudios de Kenneth Burke sobre retórica, motivo y gramatología. La des construcción, incluso cuando es manipulada por eminencias, tiende a versar bien sobre textos marginales (Sade, Lautréamont), bien sobre la obra secundaria de un gran escritor (Barthes comentando el *Sarrazine* de Balzac). Los clásicos de la desconstrucción, en Derrida o Paul de Man, son «malas lecturas» no de la literatura sino de la filosofía; se dirigen a la lingüística filosófica y a la teoría

del lenguaje. Las máscaras que intentan quitar son las que llevan Platón, Hegel, Rousseau, Nietzsche o Saussure. La des construcción no tiene nada que contarnos de Esquilo o Dante, de Shakespeare o Tolstoi.

Pero, por poderosas que sean, estas objeciones afectan sólo a la contingencia. Otros movimientos importantes de discusión y rebelión especulativa han caído en las atareadas manos de la mediocridad y el preciosismo de los mandarines. En principio, la baja calidad de la obra destructiva que sale de las fábricas académicas no puede invalidar la causa o su potencial. Quizá haya algún sucesor

de Derrida que comparta no sólo el *élan* epistemológico, la erudición y el ingenio metafísico —un don muy raro— del maestro, sino también que los dedique a una sensibilidad verdaderamente literaria, un amor, por cauteloso que sea, por el lenguaje y la forma. En principio, no podemos excluir la posibilidad de que un Roland Barthes aún por venir pueda dirigir su ubicua juguetonería, sus licenciosas incertidumbres, a, por ejemplo, la canción de David a Jonatán o al diálogo entre Iván y Aliosha Karamázov.

No. Con el fin de ser expresiva —una palabra demasiado susceptible de desconstrucción—, una crítica de la a-

semántica y la gramatología nuevas debe buscar algún terreno filosófico central.

El discurso desconstructivo es retórico, referencial y está completamente generado y gobernado por modos normales de causalidad, lógica y secuencia. La negación desconstructiva del «logocentrismo» está expuesta en términos logocéntricos. La «metacrítica» sigue siendo crítica, a menudo del tipo más patentemente discursivo y convincente. En cierta medida, la lógica simbólica ha sido capaz de desarrollar presentaciones formales tan abstractas y generalizadas que pueden utilizarse para probar, para des construir otros lenguajes formales

de, por decirlo de algún modo, fuera. Esta extraterritorialidad no está al alcance de los prácticos del postestructuralismo y la desconstrucción. No han inventado ninguna habla nueva, ni conceptualizaciones immaculadas. El dogma central —según el cual todas las lecturas son malas lecturas y el signo no tiene una inteligibilidad subyacente— tiene la misma categoría paradójica y autonegadora que la célebre aporía mediante la cual un cretense declara que todos los cretenses son unos mentirosos. Encerradas dentro del lenguaje natural, las proposiciones desconstruccionistas se falsean a sí mismas.

A pesar de todo, la desconstrucción se las arregla muy bien en este atolladero. Ser auto disolvente o «auto-elevado» —Hegel es un antepasado muy valioso— o albergar persistentes ilusiones de referencia artística, debilidades que encajan a la perfección en su propósito. Las imposibilidades de coherencia dentro del «antitexto» destructivo y las incompatibilidades entre lo que el texto borra y las normas lógicas y causales a las que debe recurrir en el mismo proceso de convertirse en ilegible no son más que leña para las hogueras destructivas. El círculo hermenéutico, la celebrada insistencia por medio de la cual

desciframos el todo por sus partes y las partes por lo que hemos tomado por el todo, es el ruedo del juego desconstructivo.

Análoga invulnerabilidad protege el recurso desconstructivo a la «ausencia». Puede poner en juego la patente objeción de que las inferencias de ausencia son, en realidad, sustantivas, de que lo excluido vuelve a entrar por la puerta de atrás. Para la desconstrucción, el tono convencionalmente determinado y determinista de toda textualidad, de toda formalización estética, excluye cualquier «carácter presente de presencia» demostrable. Sólo por medios indirectos, como las metáforas,

los tropos, las figuras retóricas y los usos polisémicos del discurso, pueden incluso los escritores y artistas más clásicos bosquejar lo que el lenguaje está intentando decirnos «realmente». Pertenece a la naturaleza fundamental de los sistemas de signos el que las ficciones de plenitud de significado puedan ser insinuadas sólo desde lo que «no está ahí». De nuevo, protestamos: ¿no son tales elisiones y rodeos, *per se*, la prueba de la intencionalidad de un autor? Sin duda, el problema con las máscaras es que tras ellas hay caras. ¿Acaso no nos lleva la desconstrucción de vuelta a prácticas heredadas de lecturas en profundidad, de

desciframiento, ya sean las de las exégesis religiosa, las de la hermenéutica tradicional o las del desenmarañamiento psicoanalítico? Sin embargo, lo que la desconstrucción señala es, precisamente, el mecanismo de infinita regresión, de indecibilidad última en todas estas estrategias. Lo que el desconstruccionista pone al descubierto son precisamente los usos arbitrarios —ideológico, dogmático, oportunista— de la terminalidad, de la detención final, a los cuales recurrimos en nuestras lecturas y obtenciones de sentido profundas. Para él, cualquier criterio cuyo objetivo sea demarcar los límites de la definición y la relevancia

permisibles, que establezca fronteras a lo que concebiblemente habría podido querer o no decir un acto semiótico, no es sino otro movimiento retórico más. Las nociones de significado son siempre transgresoras. Nuevas máscaras crecen bajo la piel. O, para hacer alusión a un concepto clave de la hermenéutica —tal como la establecieron, por ejemplo, Dilthey y Gadamer—: concordar el «horizonte» de posibles significados de un texto con los «horizontes» de la conciencia individual y experiencia histórico-cultural del lector no proporciona ninguna prueba. Eso es sólo un recurso contingente.

Más sospechosa, en mi opinión, es

la carencia, en las propuestas postestructuralistas y desconstruccionistas, de una psicología o «gramática del motivo» (esta última expresión es de Kenneth Burke). Dado el postulado de la insignificancia y la cancelación o desaparición progresiva, ¿por qué habrían los escritores de preocuparse de escribir y los lectores de mal leer? ¿Se trata todo de una simple autoilusión?

El concepto de *jouissance* de Roland Barthes, la idea de los efectos ligeramente orgásmicos producidos por la erotización del proceso discursivo y su recepción, es una posible respuesta. Otra, es el recurso más encubierto de Derrida a los juegos de lenguaje. El

hombre no es, ante todo, al contrario de lo que ocurre desde cualquier punto de vista teológico o naturalistamente fundamentado, un «animal de habla». Es un *Homo ludens*, un «animal que juega» —estas dos nociones fundamentales son interactivas en la antropología y la poética de Aristóteles—. El juego es la fuente última del des-decir.

No encuentro convincente esta conjetura. De todos modos, la desconstrucción sostendrá que el recurso al motivo y su búsqueda son escenarios retóricos, que reivindicán exactamente aquellas garantías trascendentes de significación y finalidad que han de demostrar.

Históricamente, además, debe admitirse que las explicaciones psicológicas del impulso creativo y el acto de dar forma han sido desde hace mucho el punto débil de la epistemología, la teoría estética y la psicología de la literatura y las artes —Freud consideraba insoluble el problema de una explicación etiológica razonable—.

*En sus propios términos y planos de argumentación* —unos términos en absoluto triviales aunque sólo sea en relación con su vigorizante aceptación de lo efímero y la autodisolución—, el desafío de la desconstrucción me parece irrefutable. Encarna, ironiza en elocuencia, los subyacentes hallazgos

nihilistas de las letras, el entendimiento o, más bien, la incomprensión, tal como *deben* ser expuestos y como *deben* ser enfrentados en la era del epílogo.

La abrogación del contrato entre palabra y mundo y la descomposición del yo, tal como las observamos en Mallarmé y Rimbaud (Baudelaire es también una fuente), encontraron un desarrollo lógico en la subversión de Nietzsche de la «verdad» y el «decir la verdad» y en la crítica de Freud de la intencionalidad. La desconstrucción extrae la consecuencia de ello. Sin tener que afirmar o negar la «muerte de Dios» —tal afirmación o negación constituye un simple gesto retórico en nombre de

un símil vacío—, la desconstrucción nos enseña que, donde no hay «rostro de Dios» hacia el que pueda volverse el marcador semántico, no puede haber inteligibilidad trascendente o decidible. La ruptura con el postulado de lo sagrado es la ruptura con cualquier significado estable y potencialmente comprobable del significado. Cuando se ha disuelto el principio propuesto por la teología y la metafísica de una individualidad continua, de un yo coherente desde el punto de vista cognoscitivo y éticamente responsable —la fenomenología de Husserl es la acción heroica pero inútil de la retaguardia en defensa de dicho

principio—, no puede existir ni la «universalidad subjetiva» de Kant ni esa creencia en la búsqueda compartida de la verdad que, desde Platón hasta nuestros días, desde el *Fedro* hasta hoy, ha garantizado los ideales de la religión, el humanismo y la comunicación. Esta misma imposibilidad es la que define la modernidad.

De ahí que la fuerza seductora de la semiótica desconstruccionista de la «post-palabra» (*after-word*) sea la de un nihilismo o una nulidad rigurosamente consecuentes (*le degré zéro*).

El enigma de la nada persigue el origen del pensamiento cosmológico y filosófico en la tradición occidental.

«¿Por qué no hay nada?» es la pregunta de Leibniz. El vacío y el abismo son conceptos escatológicos en todo misticismo religioso y en las especulaciones teológicas que, como en Pascal, tienen su fuente mística. Pero, sólo en la filosofía reciente, en la *Nichtigkeit* de Heidegger, en *le néant* de Sartre, una variación sobre Heidegger, se hace casi obsesivo este concepto de cero absoluto. Mientras en la gramática corriente, en la lógica que articula esa gramática, la negación de la negación genera un positivo —éste es el crucial aporte dialéctico de Hegel—, el resultado ahora es una nada final, una medianoche de ausencia. La

desconstrucción es la huella espectral de esta consiguiente aniquilación.

No creo, por lo tanto, que pueda encontrarse —caso de que sea posible— una respuesta a su desafío, a la negadora epistemología de lo sordo, de lo a-lógico y la anulación del *Logos*, en el interior de la teoría lingüística o literaria. No creo que la «desmantelada fortaleza de la conciencia» (Paul Ricoeur) pueda restaurarse o ser hecha a prueba de tormentas sustituyendo este o aquel ladrillo roto. Los recursos, por «inocentes» y de sentido común que sean, a lo pragmático, a la historia y el volumen cotidiano de inteligibilidad, de referencia profana y de consenso

interpretativo que siguen «haciendo su trabajo» en las acomodaciones platónico-agustinianas de nuestras vidas corrientes no producirán una réplica adecuada. O, más exactamente, para que lo hagan deben, según creo, exigir de nosotros una buena disposición a encararnos —literalmente, mirar a la cara— con cimientos más allá de lo empírico. Tenemos que preguntarnos a nosotros mismos y a nuestra cultura si, a la luz o, si se quiere, a la oscuridad de la alternativa nihilista, es sostenible un modelo profano y, en esencia positivista, de la comprensión y de la experiencia de la forma significativa (la estética). Deseo preguntar sobre la posibilidad de

que una hermenéutica y un reflejo de valoración —el encuentro con el significado en el signo verbal, en la pintura, la composición musical, y la evaluación de la calidad de tal significado respecto a la forma— puedan ser convertidos en inteligibles, en receptivos a los hechos existenciales, si éstos no implican, no contienen un postulado de trascendencia.

Como he indicado a grandes rasgos, en la mayor parte de la práctica interpretativa y de la crítica modernas, tal postulado se halla a menudo oculto, se deja a menudo sin declarar o explotar metafóricamente y sin consecuencia. ¿Qué sucedería si tuviésemos que pagar

nuestras deudas a la teología y la metafísica de la presencia? ¿Si se nos pidiera el reembolso de los créditos que, en relación con la forma significativa, se nos ha concedido en nombre de la trascendencia, desde Platón y san Agustín? ¿Si tuviéramos que hacer explícita y concreta la suposición de que todo arte y literatura serios —y no sólo la música a la que Nietzsche aplica la expresión constituyen un *opus metaphysicum*?

Hay una clara posibilidad de que estas preguntas ya no admitan una respuesta adulta y, menos aún, consoladora. Quizá sean simples molinetes de la nostalgia y el *pathos*. La

más cruel de las paradojas de la des construcción en la siguiente: nunca hubo «punto de partida», pero sí hay, en relación con nuestra inocente, artificial y oportunista habitación en el significado, un punto en el que todo acaba. Una cosa parece clara, y es que el desafío no puede ser eludido. El lector (el mal lector) que mira por encima de nuestro hombro puede ser un Roland Barthes o un Karl Barth. Para los actuales maestros de la vacuidad, las apuestas son las de un juego. Es aquí donde diferimos.

# III. Presencias

## 1

El lenguaje existe, el arte existe, porque existe «el otro». Es verdad que nos dirigimos a nosotros mismos en constante soliloquio, pero el medio de ese soliloquio es el del habla pública: contraída, hecha privada y, quizá, críptica por medio de referencias y asociaciones ocultas pero fundamentadas, sin embargo, y hasta el límite incierto de la conciencia, en un

vocabulario y una gramática heredados y determinados histórica y socialmente. Las invenciones autistas y las construcciones solipsistas son concebibles. Es concebible la idea de un poeta escribiendo versos en una lengua privada o destruyendo lo que ha escrito, la de un pintor que se niega a mostrar cualquier lienzo a otros ojos que no sean los suyos, la de un compositor que «interpreta» su partitura en una audición muda y puramente interior. Aparece en los cuentos góticos de aislamiento. Además, sabemos de maestros que han escondido o destruido sus producciones (Gógol quema la segunda mitad de *Almas muertas*), aunque lo hacen

precisamente bajo la presión de la intrusión del otro. A causa de las exigencias de la presencia del otro, un creador puede, en circunstancias extremas, intentar conservar para sí mismo o para un olvido voluntario lo que son, de modo irremediable, actos de comunicación y tentativas de encuentro.

Constituye un misterio desagradable y a la vez consolador el que tengan que existir el otro y nuestras relaciones con esa otredad, ya sean teológicas, morales, sociales o eróticas, ya sean las de una participación íntima o las de una diferencia irreconciliable. La pregunta de Goethe: «¿Cómo puedo ser cuando otro es?» o la de Nietzsche: «¿Cómo

puedo existir si Dios existe»)? siguen sin contestar. El deseo de absoluta singularidad no puede ser excluido y ocurre lo mismo con el terror a la soledad. El rapto de Narciso es, tautológicamente, el del suicidio y Narciso no necesita arte. En él, el enunciado, el recurso a lo fantástico o la creación de una imagen se mueven a sus anchas, con fatales consecuencias, en el yo cerrado. Al final de ese perfecto ajuste de la subjetividad que es la tercera *Meditación*, Descartes recurre a la imprescindible probabilidad de Dios con el fin de escapar a la finalidad de la soledad.

Es precisamente del hecho de la

confrontación, del enfrentamiento, en el sentido literal del término, que comunicamos con palabras, externalizamos formas y colores, emitimos sonidos organizados en las formas de la música. Siempre son posibles «Miltons mudos y sin gloria» (Thomas Gray) en el sentido concreto en que las circunstancias personales y sociales pueden amortiguar o incluso hacer desaparecer textos, pinturas o composiciones, en que la mala suerte o la renuncia pueden mantener enterrado un trabajo de valía; pero, en términos generales, no hay mudez en el poeta. Cualquiera que sea su talla, el poema habla en voz alta, proclama, habla a

alguien. El significado, los modos existenciales del arte, la música y la literatura son funcionales en el interior de la experiencia de nuestro encuentro con el otro. Toda estética, todo discurso crítico y hermenéutico, es un intento de clarificar la paradoja y la opacidad de ese encuentro y de sus felicidades. El ideal de eco completo, de recepción traslúcida, es, ni más ni menos, el ideal de lo mesiánico porque, en la Ley mesiánica, cada movimiento y cada marcador semánticos se convertirán en verdad perfectamente inteligible; tendrán la autoridad del dar nombre y animación que es propia del gran arte cuando éste llega a quien está

únicamente proyectado —y, aquí, «únicamente» no quiere decir «exclusivamente»—.

Las ilimitadas diversidades de la articulación formal y la elaboración estilística corresponden a las ilimitadas diversidades de los modos de nuestro encuentro con el otro. Es ya un tópico de la etnografía afirmar que las formas de arte tempranas y «primitivas» pretendían atraer hacia la domesticidad, hacia la familiaridad, las presencias animales de la gran oscuridad del mundo exterior. Las pinturas rupestres son ritos talismánicos y propiciatorios realizados para hacer del encuentro con la abundante alienidad y la amenaza de

presencias orgánicas una fuente de reconocimiento mutuo y de provecho. Esas maravillas de penetrante «mímesis» que son los bisontes de las paredes de Lascaux son invocaciones: sacaban la fuerza bruta y opaca del «estar-allí» de lo no-humano para someterla a la luminosa emboscada de la representación y la comprensión. Todas las representaciones, incluso las más abstractas, infieren una cita con la inteligibilidad o, como mínimo, con una alienidad atenuada, cualificada por la observancia y la forma deliberada. La aprensión (el encuentro con el otro) significa tanto miedo como percepción. El *continuum* entre ambos, la

modulación del uno hasta la otra, está en la fuente de la poesía y las artes.

Pero, si gran parte de la poesía, la música y las artes tiene como objetivo «encantar» —y no debemos quitar nunca a la palabra su aura de invocaciones mágicas—, gran parte también, y la más irresistible, tiene por objetivo hacer la alienación más extraña en ciertos aspectos. Nos instruirá acerca del enigma intacto de la otredad en cosas y presencias animadas. La pintura, la música, la literatura o la escultura serias nos hacen palpables, como ningún otro medio de comunicación, la inestabilidad y el alejamiento insatisfechos y desamparados de nuestra situación.

Somos, en los instantes clave, extraños para nosotros mismos errando ante los umbrales de nuestra propia psique. Golpeamos ciegamente las puertas de la turbulencia, la creatividad, la inhibición en la *terra incognita* de nuestros propios yos. Y lo que es más turbador: podemos ser, hasta límites casi insoportables para la razón, extraños para quienes más habríamos de conocer, para quienes nos habrían de conocer mejor y sin ninguna máscara.

Más allá de la fuerza de cualquier otro acto testimonial, la literatura y las artes hablan de la obstinación de lo impenetrable, de lo absolutamente ajeno a nosotros con lo que tropezamos en el

laberinto de la intimidad; hablan del Minotauro que está en el centro del amor, el parentesco y la confianza suprema. El poeta, el compositor, el pintor, el pensador religioso y el metafísico, cuando dan a sus hallazgos la persuasión de la forma, nos avisan de que somos mónadas atormentadas por la comunión; nos dicen del peso irreductible de la otredad, del enclaustramiento, en la textura y la fenomenalidad del mundo material. Sólo el arte puede avanzar algo hacia el hacer posible el acceso, hacia un despertar a algún grado de comunicabilidad, de la completamente inhumana otredad de la materia —que atormentaba a Kant—, las

retracciones más allá de nuestro alcance de la roca y la madera, el metal y la fibra —dejemos que el metal de una figura de Brancusi le cante a nuestra mano—. Es la poética, en todo su sentido, la que nos informa del visado turístico para un lugar y un tiempo que define nuestra situación como transeúntes en una morada del ser cuyos fundamentos, cuya historia futura y cuya razón —caso de existir— se encuentran por completo fuera de nuestra voluntad y comprensión. La capacidad de las artes, en una definición en la que se debe, en mi opinión, permitir la inclusión de las formas vivas de lo especulativo —¿qué visión sostenible de la poética excluirá

a Platón, Pascal o Nietzsche?—, de hacernos sentir, si no como en casa, al menos, como peregrinos alertas y fieles en el desamparo de nuestra circunstancia humana. Sin las artes, la forma quedaría inalcanzable, alienación sin habla en el silencio de la piedra.

De ahí, la lógica inmemorial de la relación entre la música, la poesía y el arte por un lado y el afrontar la muerte por otro. En la muerte, la intratable constancia del otro, de aquello en lo que no tenemos asidero, logra su concentración más evidente. Es la facticidad de la muerte, una facticidad totalmente resistente a la razón, a la metáfora, a la representación

reveladora, la que nos hace «trabajadores inmigrantes» (*Gastarbeiter, guest workers, frontaliers*) en las casas de huéspedes de la vida. Allá donde se entrega absolutamente a los problemas de nuestra situación, la poética busca dilucidar la incomunicación de nuestros encuentros con la muerte —en su estructura terminal, las narraciones son ensayos para la muerte—. Por inspirados que sean, ningún poema, pintura o pieza musical —aunque la música es la que más se acerca— pueden hacernos sentir en casa con la muerte, y menos «desviarla con llantos de su propósito». Sin embargo, es en el

ámbito de las artes donde se da a la metáfora de la resurrección el sesgo de la conjetura sentida. El engaño central del artista de que la obra sobrevivirá a su propia muerte o la verdad existencial de que la literatura, pintura, arquitectura o música de calidad han sobrevivido a sus creadores no son accidentales o vanidosas. La lúcida intensidad de su encuentro con la muerte genera en las formas estéticas esa declaración de vitalidad, de presencia vital, que distingue el pensamiento y el sentimiento serios de lo trivial y lo oportunista.

A costa de enormes medios personales, corriendo el riesgo de un fracaso más implacable que ningún otro

—el santo, el mártir conocen su destino elegido—, el artista, el poeta y el pensador en tanto dadores de forma buscan el encuentro con la otredad allí donde dicha otredad es, en su vacía esencia, de lo más inhumana. ¿Por qué habría de conceder la muerte momentos para un encuentro escogido cuando, en realidad, todos nos encontramos en el mismo camino que conduce hacia ella? ¿Por qué habría de otorgar la generosidad de la encrucijada de los tres caminos entre Tebas y Delfos? Con todo, la poesía y el arte la obligan a ello. Y lo hacen, todavía dan forma duradera a esa coerción, como no pueden hacerlo ni la ciencia ni la

política.

Una reflexión sobre encuentros (como permite la gramática alemana) «un pensamiento de» encuentros, en tanto que instrumentos de la comunicación, comporta una moral. Un análisis de la enunciación y la significación —la señal para el otro— comporta una ética. Esta implicación puede proporcionar el primer paso para salir del laberinto de espejos de la teoría y la práctica modernistas.

Desde la crítica de Platón a las mentiras en Homero, las relaciones de la ética con la poesía han sido una fuente de fértil irritación. El mérito de la Ilustración, de Kant principalmente, es

haber intentado separar el terreno de lo estético y el de la cognición sistemática por un lado y, por otro, del de la moral práctica. El postulado kantiano del «desinterés» de la invención artística y literaria distancia la verdad, la belleza, las libertades de lo imaginario, de la vigilancia de los criterios morales. Esta emancipación subraya justamente la cualidad autónoma del acto poético. Nos recuerda que la autenticidad, la verdad de motivo en la literatura, la música y las artes son inseparables de la forma ejecutiva de la obra; y que la verdad de un poema o una pintura es la de la internalidad e integridad específicas de su forma. La propuesta kantiana de una

extraterritorialidad para la vida de las artes se intensifica y se hace perentoria en la identificación de Keats de la verdad con la belleza y la belleza con la verdad. Esta ecuación y el concepto kantiano de la libertad especial de lo poético, del desinterés de lo ficticio, son de enorme valor en la medida en que nos ayudan a ver más claramente la autoridad y la singularidad de la experiencia estética. Al mismo tiempo, sin embargo, toda tesis que sitúe, de manera teórica o práctica, la literatura y las artes más allá del bien y del mal es espuria.

El torso arcaico del famoso poema de Rilke nos dice: «cambia tu vida».

Eso es lo que hace cualquier poema, novela, pintura o composición musical que merezca la pena encontrar. La voz de la forma inteligible, de las necesidades de la interpelación directa de las que esa forma emana, pregunta: «¿Qué siente, qué piensa de las posibilidades de vida, de las formas alternativas de ser que están implícitas en su experiencia de mí, en nuestro encuentro?». El arte y la literatura serios son de una indiscreción total. Preguntan por las más hondas intimidades de nuestra existencia. Esta interrogación, como el soplar del súbito cuerno en la torre oscura en el emblemático texto de Browning sobre la búsqueda del ser por

medio del arte, no es una dialéctica abstracta sino que propone un cambio. El pensamiento griego arcaico identificaba a las Musas con las artes y el prodigio de la persuasión. Cuando el acto del poeta es contestado —y es el tono y los ritos de este encuentro lo que me gustaría explorar—, cuando penetra en los recintos, espaciales y temporales, mentales y físicos, de nuestro ser, trae consigo un llamamiento radical en favor del cambio. El despertar, el enriquecimiento, la complicación, el oscurecimiento o el trastorno de la sensibilidad y la comprensión que siguen a nuestra experiencia del arte comienzan con la acción. La forma es la

raíz de la ejecución. En un sentido fundamental y pragmático, el poema, la estatua o la sonata, en lugar de ser leído, contemplada o escuchada, son más bien *vividos*. El encuentro con lo estético es, junto con ciertos modos de la experiencia religiosa y metafísica, el conjuro más «ingresivo» («*ingressive*») y transformador a que tiene acceso la experiencia humana. De nuevo, la imagen adecuada es la de una Anunciación, la de «una belleza terrible» (Yeats) o gravedad que irrumpe en la pequeña morada de nuestro cauto ser. Si hemos oído correctamente el aleteo y la provocación de esa visita, la morada ya no es

habitable de la misma manera que antes. Una poderosa intrusión ha desplazado la luz —éste es precisamente, y de forma no mística, el desplazamiento que se hace visible en la *Anunciación* de Fra Angélico—.

Tales desplazamientos están orgánicamente contenidos dentro de las categorías de bien y de mal, de conducta humana e inhumana, de actuación creativa o destructiva. Cualquier representación madura de la forma imaginada, cualquier intento maduro de comunicar semejante representación a otro ser humano, es un acto moral —y, sin duda, «moral» puede incluir la articulación del sadismo, el nihilismo, el

acarreamiento de la insensatez y la desesperación—. «El arte por el arte» es una consigna táctica, una rebelión necesaria contra la didáctica filistea y el control político pero, exprimida hasta sus consecuencias lógicas, es puro narcisismo. La obra de arte más «pura», la más abstemia en cuanto a cualquier instrucción o aplicación empírica concebible, es, por virtud de esa misma pureza y abstención, un gesto agudamente político, una declaración de valor de la más evidente importancia ética. No podemos tratar la experimentación del arte en nuestras vidas personales y colectivas sin tocar, al mismo tiempo, los problemas morales

más apremiantes y complejos. ¿Se encuentran los recursos de producción, exhibición y recepción empleados en las artes en una estructura política y una economía dadas justificables? (Tolstoi creía que no.) ¿Acaso nos inmunizan de algún modo las identificaciones con las ficciones, los movimientos interiores y recurrentes del *pathos* y la libido que la novela, la película, la pintura o la sinfonía liberan dentro de nosotros, contra las más humildes y menos formadas, aunque reales, afirmaciones de sufrimiento y necesidad de nuestro alrededor? ¿Amortigua o incluso borra el grito trágico el grito de la calle? (Confieso que ésta es, en mi caso, una

pregunta obsesiva y poco menos que exasperante.) Coleridge así lo creía: «La poesía estimula en nosotros sentimientos artificiales; nos hace insensibles a los verdaderos». ¿Cuáles son, caso de existir, las responsabilidades del artista ante aquellos quienes sus poemas enviaron a ser fusilados (Yeats) o, podríamos añadir, para disparar (la celebración de Auden del «crimen necesario»)? ¿Se puede defender que existan limitaciones al material, o a las fantasías que la literatura, el teatro, la pintura o el cine pueden publicar? (¿Podemos concebir un arte serio capaz de persuadir a nuestras imaginaciones sobre la ventaja

de torturar o de abusar sexualmente de los niños, una pregunta que se hace ineludible en ciertos momentos de Dostoievski?)

Debido a que las invitaciones a la acción en lo estético —y de forma muy inmediata aunque enigmática en la música— son tan poderosas, debido a la trascendencia de las fascinaciones y los desarraigos que las imágenes ejercen sobre nuestras motivaciones y fuentes de la conducta conscientes y subconscientes, la cuestión de la coerción, de la censura, es, desde la *República* de Platón hasta nuestros días, mucho más estimulante de lo que permitiría el instinto liberal. 0, para

decirlo de otro modo: ¿tiene un artista alguna responsabilidad por el mal uso, el abuso, la barbarización de sus invenciones? Lukács sostuvo que Wagner estaría implicado, hasta el final de los tiempos, en los usos que el nazismo hizo de su música. En su opinión, ni una sola nota de Mozart habría podido ser utilizada de ese modo. Cuando comenté esta opinión a Roger Sessions, que ha sido el compositor moderno con mayor agudeza filosófica, éste me contestó tocando los compases iniciales del aria de la Reina de la Noche de *La flauta mágica*.

Ningún escritor, compositor o pintor serio ha dudado nunca, incluso en

momentos de esteticismo estratégico, de que su obra versaba sobre el bien y el mal, sobre el incremento o la disminución de la suma de humanidad en el hombre y la ciudad. Imaginar originalmente, lograr una forma con expresión significativa, es probar en profundidad esas potencialidades de comprensión y de conducta («tronos, dominios, poderes», tal como lo expondrían la retórica y la arquitectura del Barroco) que son la sustancia vital de lo ético. Se envía un mensaje; éste tiene un propósito. El estilo, las figuraciones explícitas de ese mensaje pueden ser perversas, pueden tener por objeto la subyugación, incluso la ruina

del receptor. Quizá reivindicquen para sí, como en Sade, en las pinturas negras de Goya o en la danza de la muerte de Artaud, la sombría licencia de lo suicida; pero su pertenencia a las preguntas y las consecuencias de orden ético es manifiesta. En realidad, sólo la basura, sólo el *kitsch* y los artefactos, los textos o la música producidos *exclusivamente* con fines monetarios o propagandísticos, trascienden (transgreden) la moral. Suya es la pornografía de la insignificancia.

Pero el problema que quiero abordar ahora es más particular y a menudo pasa inadvertido. No es tanto el de la moralidad o amoralidad de la obra de

significado y de arte, sino el de la ética de su recepción. ¿Cuáles son las categorías morales relevantes para nuestros encuentros con el poema, y la pintura o la composición musical? ¿En qué aspecto ciertos movimientos de sensibilidad son esenciales al acto comunicativo y a nuestra aprehensión de él? En la *Anunciación* de Lorenzo Lotto, una de las versiones más turbadoras y obsesionantes de que disponemos sobre este tema inagotable, la Señora da la espalda al impetuoso resplandor del Mensajero. También eso es posible.

Los manuales orientales de urbanidad y los libros de etiqueta del Renacimiento y la Ilustración europeos hacen hincapié en la bienvenida. Detallan los matices del lenguaje y el gesto que definen diversos grados e intensidades de recepción. Nos dicen cómo pueden encontrarse de modo apropiado clases sociales, sexos y generaciones diferentes. De tales ceremonias de recepción recíproca parte un eje de significado que se extiende hasta el terreno de la metafísica y la teología. Este eje pasa a través de modelos de traducción, en el pleno sentido de ese acto decisivo pero siempre problemático. La traducción

comprende complejos ejercicios de saludo, reticencia y comercio entre culturas, lenguas y modos de decir. Un maestro de la traducción puede definirse como un anfitrión perfecto. La filosofía, en la medida en que analiza las condiciones de conciencia e inteligibilidad entre el yo y el otro, entre lo uno y lo mucho, en la medida en que sus medios son los de la pregunta y respuesta, la proposición y el examen, sistematiza intuiciones, impulsos de encuentro y despedida. Hay mucho de lo que separarse en la interrupción o el fin del acto filosófico del discurso y el estudio de dicha separación es crucial en la doctrina epicúrea, la

*Fenomenología* de Hegel y el *Tractatus* de Wittgenstein. Varios pensadores modernos, especialmente Buber y Lévinas, sostienen una teoría del significado basada en el encarar —es decir, en la visión que tenemos de la cara— el expresivo «estar-allí» de la otra persona humana. La «impenetrabilidad abierta» de esa cara, su reflejo ajeno pero confirmatorio de la nuestra, representa el desafío intelectual y ético de las relaciones del hombre con el hombre y del hombre con lo que Lévinas denomina «infinidad» (las potencialidades de relación son siempre inagotables).

La gran poesía está animada por

ritos de reconocimiento. Odiseo procede de reconocimiento en reconocimiento en un viaje hacia el yo que es Ítaca. Dante reconoce el timbre de la voz de Brunetto Latini en el humo fantasmal. Titania es «mal hallada a la luz de la luna». A su vez, el pensamiento y la práctica religiosos hacen metáforas, imágenes narrativas, de la cita de la psique humana con la otredad absoluta, con la alienidad del malo la más profunda alienidad de la gracia. Los saludos deben descifrarse: en la lucha y la prueba de las nominaciones en medio de la noche de Jacob, en la presencia tras la presentidad (*presentness*) encontrada en el camino a Emaús.

En el uso social, el intercambio lingüístico o el diálogo filosófico y religioso, estas intuiciones y estos ceremoniales de encuentro son incisivamente pertinentes para nuestra recepción de la literatura, la música y las artes. Tratan de cerca nuestros reconocimientos, nuestra *entente* (nuestra audición) de lo que el poema, la pintura o la sonata han de disponer con nosotros. Somos los «otros» a quienes buscan los significados vivos de lo estético. Sus propias necesidades eco y de presencia dependen en gran medida de nuestras capacidades para la bienvenida o el rechazo, la respuesta o la no percepción. Pensar sobre el

porqué tendría que haber pintura, poesía o música —es del todo concebible un orden de la materia y del ser en que no existieran— es pensar sobre las clases de entrada que les permitimos o que logran por la fuerza a través de las estrecheces de nuestra existencia individual.

Contra la ecuación entre el texto y el comentario, que hace de la creación estética un simple «pretexto», deseo probar la fuerza instrumental del concepto de cortesía. La fuerza etimológica de esta palabra ha disminuido. *Cortesia*, tal como se desarrolla a partir del romance cristiano y formulaciones occidentales del amor

«cortés», transporta una riqueza precisa y minuciosa de asociaciones. Habla de lo caballeresco, de las soberanías secretas de la sinceridad, de la reticencia bajo la presión de la revelación. En concreto, la fenomenología de la cortesía organiza, es decir, estimula a la vida articulada, nuestros encuentros con el otro, como la persona amada, con el adversario, con el familiar y el extraño. Conecta, en un árbol de significado, los encuentros sólo parcialmente percibidos entre los yos conscientes y subconscientes yesos encuentros que tienen lugar en los espacios iluminados de la conducta social, política y moral. Clásicamente,

donde las ramas y las hojas de nuestro árbol son más altas, la cortesía cualifica la última emboscada o la cita final que es la posible venida —el advenimiento, el advenimiento a un lugar— de Dios. Entretejidas en esta secuencia hay ciertas cortesías hacia la muerte, frente a ella, sin las cuales nuestra música, poesía y arte serían superficiales. La desconstrucción no tiene nada que decir de la muerte. Porque la muerte, afirma De Man, es solamente «un nombre desplazado para un predicado lingüístico».

De todas formas, el concepto que estoy intentando precisar es más modesto y, a la vez, más escurridizo.

Pretendo aportar una intuición moral al problema de nuestra experimentación y comprensión de la forma significativa. Sin embargo, también esto es vago y exaltado. Deseo, no sé muy bien cómo, expresar una categoría claramente inteligible en la que la moral, la cortesía y la confianza perceptiva puedan ser vistas como el epítome del sentido común.

El agente informante aquí es el *tacto*, los modos en que nos permitimos tocar o no tocar, ser tocados o no serlo por la presencia del otro (la parábola del Tomás que duda en el jardín cristaliza los múltiples misterios del tacto). El problema es el de la civilidad

—una palabra con una gran carga pero cuya fuerza primitiva nos ha dejado en gran parte— para con el sabor interno de las cosas. ¿Qué medios tenemos para integrar ese sabor en el tejido de nuestra propia identidad? Necesitamos una terminología que articule de modo claro la intuición según la cual una experiencia de formas de significado comunicadas exige, fundamentalmente, una cortesía o un tacto del corazón, un tacto de la sensibilidad y del intelecto que están unidos en sus diversas raíces.

Ponemos un mantel nuevo sobre la mesa cuando oímos que nuestro invitado ha llegado al umbral de casa. En las pinturas de Chardin, los poemas de

Trakl, ese movimiento en la noche se convierte en doméstico y, a la vez, en sacramental. Encendemos la lámpara de la ventana. Los impulsos implícitos en tales actos son precisamente aquellos en que vienen juntos el deseo y el miedo del otro, los movimientos del sentimiento y el pensamiento que guardan y, a un tiempo, abren hacia el exterior su residencia particular, individual. Tales impulsos son conocidos en la inmediatez. No pueden ser formalizados o «demostrados» — ningún acto de espíritu significativo puede serlo—. Pero son de la esencia, es decir, esenciales.

En resumen, estoy intentando definir

una noción tan clara como el día y, sin embargo, tan elusiva y vulnerable como cualquiera de las sutilezas de la psicología. Es una rúbrica cortés y, a la vez, tan banal como un apretón de manos. Es de una generalidad que abarca desde los hábitos de limpieza en un extremo —gran parte de la semiótica desconstructiva ensucia traviesamente los objetos de su atención— hasta las gravedades ceremoniales de lo sacramental en el otro. «Cortesía de la mente», «escrúpulo de la percepción» o «buenos modales de la comprensión» son apenas aproximaciones; de todos modos, son demasiado especializadas. La sintaxis rechina ante el «corazón de

sentido común». Aquello en lo que debemos concentrarnos, con inflexible claridad en el texto, la obra de arte o la música ante nosotros es en una ética del sentido común, una cortesía del tipo más resistente y refinado.

Las consecuencias son unos tópicos imperativos. Que deban ser reafirmados da una medida precisa de nuestra situación presente.

Considero un hecho moral y pragmático el que el poema, la pintura y la sonata sean anteriores al acto de recepción, comentario y valoración. Digo «moral y pragmático» simplemente porque carecemos de la palabra necesaria con la que fundir el más

corriente sentido común con la cortesía del corazón y del ser. Aunque estoy expresando algo sumamente obvio, es necesario explicar con exactitud la naturaleza, el alcance de la prioridad de la forma creada sobre la recepción de su presencia inteligible por nosotros.

Hay prioridad en el tiempo. El poema viene antes que el comentario. La construcción precede a la desconstrucción. La temporalidad es una categoría metafísica y existencialmente resistente. Ha sido muy relativizada en la visión del mundo de la ciencia moderna. El tiempo puede combarse en contingencia y accidente. Ha habido ejemplos, aunque pocos y sospechosos

en su artificio, en los que un cuadro, un texto literario o una composición musical han sido realizados en calculada respuesta a alguna expectativa teórica, crítica o programática. (En un nivel rayano ya en lo absurdo, ciertas narraciones populares han sido elaboradas *después* de la película o la serie de televisión de las que se supone que han sido extraídas.) Pero, normalmente —y aquí el alcance de «la norma» en ese pálido adverbio es mucho más fuerte de lo que declara el uso erosionado y vicario—, el llegar a ser de la obra de arte es anterior a todas las otras formas de su subsiguiente existencia. Tiene precedencia; tiene

derecho de paso.

«Ser y tiempo», afirma el filósofo. Ambos son indisociables. La prioridad en el tiempo comporta una esencialidad en relación con la obra misma y lo que viene después. Fuera de los Mitos de la Creación, no hay *Ur-werk*, no hay acto primordial, autónomo y autogenerador de la invención o la formulación estética. Aquí la desconstrucción tiene toda la razón. Incluso la más radical originalidad ocurre dentro de un contexto, aunque sea el de un lenguaje ya existente y de los medios y limitaciones neurofisiológicos de la invención y la percepción humanas —hay frecuencias o tonos de la luz y el sonido que escapan a

nuestro ámbito biológico— y el contexto de lo creativo determina el de la respuesta, el del comentario. Esta determinación tiene la fuerza de la causalidad. El poema, el cuadro, la composición es la *raison d'être*, la «base y razón de ser» literal de las interpretaciones y los juicios que provoca. En realidad, es el «pre-texto» de todas las «textualidades», «inter-textualidades» (citas, alusiones, *reprises*) y «contra-textualidades» posteriores y relacionadas, aunque no en un sentido trivializador y desmerecedor. Es su fuente de ser. El movimiento temporalontológico desde lo primario a lo secundario va desde la autonomía —

dentro de las restricciones de la potencialidad humana— hasta la dependencia. Esto es crucial.

Hemos visto que el comentario, la traducción, la transformación formal o incluso la parodia polémica del texto-fuente puede sobrepasar el original. Su brillo puede venir a sustituirlo o enterrarlo. Hemos visto que el relativismo moderno tiene razón cuando insiste en la fluidez de las líneas que separan la vitalidad de lo primario y de lo secundario. Sin embargo, ni siquiera la verdad altera la profunda diferencia entre el status del ser de las formas independientes y las dependientes. El texto primario (el poema, el cuadro, la

obra musical) es un fenómeno *de libertad*. Puede ser y puede no ser. La respuesta hermenéutico-crítica, la puesta en acto ejecutiva por medio de la interpretación, la visión o la lectura son las cláusulas dependientes de esa libertad. Incluso en el punto más elevado de virtuosismo recreativo o subversivo, su origen es la de la dependencia. Puede que su licencia sea ilimitada —las teorías de juegos y el hacer postestructuralista y deconstructivista lo han demostrado—; pero su libertad es estrictamente *secundaria*.

El gramatólogo, el crítico, el analista musical, el historiador del arte

o el iconógrafo practican sus diversas libertades en respuesta a la obra. Tratan «acerca» del objeto de su consideración. Si una obra sería generadora de verdad todas sus lecturas y malas lecturas futuras, estas últimas, por inventivas que sean, no son o, si discriminamos con excepcional cuidado, no son necesariamente, por su propia naturaleza y esencia, en sí mismas generadoras de creación. El comentario alimenta el comentario: no nuevos poemas. No hay comentarista, crítico, teórico estético o ejecutante, por magistral que sea, que, hablando con toda sinceridad, no prefiera ser fuente de enunciado y creación primarios. En

las cortes bizantinas existieron eunucos poderosísimos; también ha habido críticos o desconstruccionistas magistrales con la creación. A pesar de todo, la diferencia básica sigue en pie.

He avanzado este postulado sobre la base de esta cortesía de la percepción que es sentido común, que es el tacto de la intuición, por decirlo así, cristalizado. Me he referido a la autoconciencia de la dependencia ontológica y lógica o «secundariedad» en incluso el más anárquico artesano del eco. Pero éste es sólo un paso preliminar. Sin salir del ámbito de los órdenes profanos, de sentido común e inmanentes de la experiencia, de la

veracidad y la autoconsciencia, deseo examinar más de cerca la noción de «libertad». En nuestro encuentro con el arte y sus significados, en nuestras respuestas a las ofertas y demandas de inteligibilidad en las formas ficticias y autónomas, dos categorías me parecen decisivamente instrumentales. De nuevo, una parece ser primaria; y otra, subsecuente.

La experimentación de la forma creada es un encuentro entre libertades. La famosa pregunta que está en las raíces de la metafísica es: «¿Por qué no hay nada?». Esta misma pregunta subyace a cualquier comprensión de la poética y el arte. El poema, la sonata o

la pintura podrían muy bien no ser. Excepto en la perspectiva trivial y contingente del encargo, la necesidad material o la coerción psíquica, el fenómeno estético, el acto que da forma, es, en todo tiempo y lugar, libre de no llegar a ser. Esta gratuidad absoluta comporta precisamente el desinterés del verdadero arte tal como lo definió Kant. Nada necesita la generación de lo ficticio (Platón lucha con esta anárquica espontaneidad y Aristóteles intenta anclarla en nuestra animalidad mimética). En la inmensa mayoría de los hombres y mujeres adultos, se han consumido por completo los tempranos impulsos hacia la creación de arte. La

producción de formas ejecutivas por parte del escultor, el compositor o el poeta es un acto supremamente libre. Es liberalidad en esencia y, en rigor, se trata de una elección en todo punto impredecible de no no-ser.

Tal como lo expresa la sagacidad rudimentaria, no sabemos adónde vamos ni de dónde venimos. Somos inquilinos, no creadores o dueños de nuestras vidas. No obstante, la incierta intimidad de una libertad perdida o de una libertad que tiene que volver a ser ganada (Arcadia a nuestras espaldas, Utopía al frente) aporrea en el lejano umbral de la psique humana. Esta vaga pulsación se halla en el corazón de nuestras

mitologías y de nuestra política. Somos criaturas ofendidas y, a la vez, consoladas por las llamadas de una libertad que está justamente fuera de nuestro alcance. Sólo existe un terreno en el que se desarrolla la experiencia de la libertad. Sólo en una esfera de la circunstancia humana, ser es ser en libertad. Se trata del ámbito de nuestro encuentro con la música, el arte y la literatura.

Este es el caso en el nivel más negativo. Somos completamente libres de no recibir, de no encontrarnos con los modos estéticos auténticos. Del mismo modo que olvida o reprime las pulsiones formativas de la infancia, la inmensa

mayoría de la humanidad sólo experimentará muy raras veces las demandas de la literatura y las artes. O quizá responderá a tales demandas a las que se presenten sólo en su apariencia más efímera y narcótica —«narcótica» en el sentido en que la basura es calculada, rentable, interesada y, por lo tanto, no-libre—. Nada más común en nuestra cotidianidad que el evitar la impercepción hueca del poema o la pintura. El gusto de *cualquier* clase, Junto con el entumecimiento del gusto y el abstenerse de las demandas de calidad es un derecho universal —y, aquí, «derecho» es la antítesis esencial de «libertad»—. Teniendo libertad de

voto, es decir, gozando de la opción de gastar su ocio y sus recursos económicos como desee, la abrumadora pluralidad de la humanidad, como he apuntado antes, preferirá el bingo y el debate televisivo a Esquilo o Giorgione. Éste es el derecho absoluto de los no-libres. Y una de las incapacitantes necesidades de las teorías liberales y democráticas, ligadas como están a la libertad de mercado, es que tengan que salvaguardar e institucionalizar este derecho.

Lo esencial está en otro plano. Allí donde la seriedad se encuentra con la seriedad, la exigencia con la exigencia, en los espacios ontológicos y éticos de

lo desinteresado, allí donde el arte y la poética, imperativamente contingentes en su propio llegar a ser y a la forma inteligible, topan con el potencial receptivo de un espíritu libre, allí, tiene lugar el grado máximo que nos es dado conocer de la realización existencial de la libertad. Hacen falta dos libertades para hacer una. Dos analogías quizá sirvan para aclarar este punto. La teología y la metafísica especulativa disputan sobre las posibilidades de nuestro encuentro o de nuestro rechazo del encuentro con el «otro» en su guisa trascendente. La segunda analogía es la de lo erótico, la de nuestro encuentro o rechazo de encuentro con el otro en la

incidencia del amor (o del odio). De modo análogo, la recepción o negación de la presencia estética implica un intercambio de libertades, de libertades dadas y tomadas. En inglés, para indicar que a alguna persona eminente se le da la «ciudadanía de honor», se dice que se le concede la «libertad de la ciudad» (*freedom of the city*); y se la invita con ello a franquear sus puertas para que esté, de forma pre-eminente, en su casa, en libertad en el interior.

En este punto, es necesaria una aclaración adicional. La investigación en las ciencias puras y naturales es un ejemplo de un espacio libre comparable. Aunque no del todo. Los objetos de la

especulación y la indagación científicas, por incierto que sea su grado de realidad fuera de la hipótesis y la observación relevante, están *dados*. Son anteriores y determinantes en modos que difieren fundamentalmente del llegar-a-estar-allí de lo estético. Las determinaciones en las ciencias, el movimiento hacia delante de la empresa científica colectiva, están fenomenológicamente impuestos de una forma en que no lo están los de la sonata o la novela. Por tanto, podría ser que sólo las matemáticas puras, cuya afinidad con la música tanto ejercitó la meditación pitagórica y platónica, sean fenoménicamente libres, estén «en

libertad», al modo de las artes. Sin embargo, incluso aquí, la aplicación constituye una amenaza. Sólo en lo estético existe la absoluta libertad de «no haber llegado a ser». Por paradójico que resulte, es esta posibilidad de ausencia la que otorga fuerza autónoma a la presencia de la obra.

Allí donde se encuentran las libertades, donde la libertad de donación o de retención de la obra de arte encuentra nuestra propia libertad de recepción o de rechazo, es esencial la *cortesía*, lo que he llamado el tacto del corazón. Las numinosas claves que relacionan la hospitalidad con el

sentimiento religioso en innumerables culturas y sociedades, la intuición de que la verdadera recepción de un invitado, de un extraño o conocido en nuestro lugar de ser afecta a obligaciones y oportunidades trascendentes, nos ayudan a comprender la experimentación de la forma creada. Son estas obligaciones y oportunidades las que quiero circunscribir en la definición de *filología*. De nuevo, lo haré, en un principio, en un nivel puramente secular, incluso técnico. Ilustraré la puesta en acto filológica de nuestra experiencia de las formas significativas haciendo referencia a elaboraciones verbales, a textos; de

todos modos, esta referencia siempre se extiende a nuestras lecturas de la escultura, la pintura, la composición arquitectónica y la forma musical. Las disciplinas de cortesía son las mismas. En resumidas cuentas, puede decirse que actúan en los espacios de la sensibilidad entre dos determinaciones: la sentencia de Valéry según la cual la sintaxis es un elemento constituyente del espíritu humano y la observación del teólogo y metafísico del siglo XVII Malebranche de que la atención rigurosa es «la piedad natural del alma».

Enfrentados a la presencia de significado ofrecido que llamamos texto (o pintura o sinfonía), intentamos oír su

lenguaje, como haríamos con el extraño elegido que se nos aproxima. Hay en este empeño, como señalaría inmediatamente la desconstrucción, una —en última instancia, indemostrable— esperanza y suposición de sentido, una presunción de que la inteligibilidad es concebible y, en realidad, comprensible. Tal presunción es siempre susceptible de refutación. La presencia ante nosotros puede ser la de un mudo (Beckett nos acerca a ese chiste macabro), de un loco hablando en jergonza, o, más inquietantemente, de una persona muy comunicativa cuyo idioma —lingüístico, estilístico, de base hermética— seamos incapaces de captar. Hay obras

literarias, artísticas y musicales que permanecen cerradas o son sólo superficialmente accesibles incluso a la más acogedora de las percepciones. En resumen, el movimiento hacia la recepción y aprehensión entraña un acto inicial y fundamental de confianza. Comporta el riesgo de un desengaño o algo peor. El invitado puede volverse despótico o cruel; pero, sin la aceptación del riesgo de la bienvenida, ninguna puerta puede abrirse cuando llama a ella la libertad.

Cuando se trata del poema, de la construcción verbal, la apertura de la puerta, la práctica de la cortesía que este movimiento de confianza comporta,

son las del estudio léxico-gramática-formal. Luchamos por alcanzar el mayor grado posible de audición precisa. Si el poema está hablando claro en nuestra propia lengua, intentamos asegurarnos de la categoría histórica, social, si fuese necesario, local o dialectal, del modo de hablar particular del poeta. Si el texto está en un idioma extranjero —y no hay ejemplo más concentrado de «otredad» y de su libertad de ser que el de nuestros encuentros con idiomas que no son el nuestro—, nos esforzamos por hacer cuanto podemos para dominar la otra habla o para aceptar la humillante confianza de la traducción. Cada paso en este procedimiento de «entradas y

alarmas» tiene sus propias exacciones y su propia cosecha.

La *cortesía* léxica, el primer paso en la filología, es la que nos hace inquilinos de los grandes diccionarios, tanto generales como especializados. Es la que abre para nosotros el vocabulario teológico, político y regional de Dante, su *Wortschatz* —literalmente, «tesoro de palabras», que es el modo del don que nos trae—. Lo léxico nos hace palpable las redes de referencias y los vocabularios legal, militar, botánico y artesano con que Shakespeare introduce las pródigas precisiones de su mundo de palabras. Aprendemos a oír la alquimia en Goethe, el *argot* en Joyce. Este

ejercicio y sus frutos pertenecen al orden de la articulación del significado tal como se obtiene en la música. Un recurso natural y persistente al *Oxford English Dictionary*, al *Littré* francés, nos permite oír el despliegue de la continuidad histórica y el cambio en el interior de las propias palabras y en el interior de los cuerpos de texto en los que estas palabras son orgánicas.

Hace falta una marcada musicalidad de audición interpretativa, un oído para la sintonía temporal tal como la encontramos en Coleridge, Walter Benjamin o William Empson, para registrar con el tono perfecto o casi perfecto la vida del tiempo y de la

estructura en el interior de las palabras. Hace falta escuchar con atención el poema, el diálogo dramático o el pasaje descriptivo de la novela para espigar de la simple palabra o frase la cosecha de la historia anterior, las transmutaciones dentro de las connotaciones e incluso significados etimológicos. Poco a poco, se incrementa la sutileza de nuestra percepción. Llegamos a identificar el germen de novedad, de apropiación personal y de nuevo enraizamiento que recibe una palabra o una frase en virtud del uso que hace de ella un escritor particular, mediante la deliberada dinámica de un texto en particular.

Lo que se gana en apercepción (la

intensidad de encuentro) es mayor. Por medio del tacto léxico, el lector-oyente llega a discriminar, casi subliminalmente, entre, por ejemplo, el peso, las rugosidades, el rango, la «atmósfera» de la misma palabra — aunque no es la misma— en un pasaje de Milton, en uno de Marvell, en otro de Dryden, escritos todos, y aquí está la fascinación, en fecha casi idéntica. Son estos léxicos los que nos dicen en qué momentos después de Kant, sea en Wordsworth o en Vigny, adquiere una nueva tonalidad la palabra «juicio» o en qué encrucijadas después de Freud «conciencia» cambia de paso, densidad yeco. La literatura está hecha, como

insistió Mallarmé, de palabras. En los sobrios ritos de la recepción que llamo «filológica», lo léxico es, literalmente —un adverbio con una gran carga enigmática—, lo primero que se comparte.

El segundo estadio de la recepción filológica exige una sensibilidad exacta para la sintaxis, para las gramáticas que son el vigor de las formas articuladas. Por medio de la gramática, en su sentido más profundo, el significado entra, penetra en la luz de la presencia explicable. Hoy, los lingüistas discuten sobre las profundidades psicológico-formales donde se encuentran las fuentes, las primeras huellas de la

sintaxis. Algunos las sitúan en un nivel comparable, no sólo como recurso metafórico, a las secuencias, reglas y puntuaciones del código genético; pero, aunque haya restricciones universales a la generación de oraciones gramaticales, y esto todavía está por probar, las ramificaciones que estimulan y que elaboran los medios del lenguaje natural (cambian históricamente) están más allá de la enumeración o la formalización. Los modos en que las diferentes lenguas organizan y segmentan lo fenoménico, los modos en que sitúan experiencias en el espacio y el tiempo —los tiempos, los humores del verbo—, son opciones gramaticales y actos performativos

directos. Difieren fundamentalmente tanto como las culturas y las épocas. La antropología analiza variadísimos sistemas de nominación y de género, de sustitución pronominal que subyacen a las estructuras de parentesco y las relaciones sociales, que, en realidad, las hacen concebibles. La intemporalidad hebraica en relación con la profecía y con el «estar-allí» eterno de Dios —ayer y mañana son ahora, son «presentemente»— está situada de manera orgánica en el modo atemporal y horizontal de los verbos hebreos. Es casi un tópico decir que la ruda claridad, el furor por la definición y lo terminal (*perfectum*) en el derecho

romano y los sistemas legales que se derivan de él, son la codificación en la vida pública y familiar de las reglas de la sintaxis latina. La «perpendicularidad al hecho» que Stendhal tanto apreciaba en el *Code Napoléon* y que, a su vez, es el armazón de su propia prosa, es una cuestión de gramática. El gramático-lector, en el sentido que estoy intentando esbozar, escucha, siente los medios del significado bajo la piel. Encuentra la estructura nerviosa y ósea bajo el verso y la frase, bajo las relaciones espaciales y cromáticas del lienzo, bajo las dimensiones de la nave. Aprende a escuchar el tono y las relaciones clave que son la gramática de la música.

Hemos, en gran medida, perdido esta sensibilidad. Estamos lejos de aquella comprensión que tenían los gramáticos especulativos medievales de que el pulso humano de la época y la identidad hunden sus raíces en la gramática, de que el mundo del hombre y la mujer es, en un sentido casi wittgensteiniano, una construcción gramatical consonante ya con su verdad material, ya con las propiedades relacionales de nuestras mentes, o con ambas cosas. Muchos de nosotros, considerados cultos, ya no podemos descomponer gramaticalmente una oración corriente y, menos aún analizar las funciones de las partes del habla que fueron una vez del acervo

escolar corriente. Desprovistos de sensibilidad y práctica sintácticas apenas registramos las tensiones dinámicas entre lo que es conservador en el lenguaje, lo que busca legitimarse en la ficción útil y precedente de «lo correcto», y lo que es innovador y creativamente ilícito. Una auténtica gramaticalidad de la comprensión se halla en los antípodas de cualquier adhesión insensible e ingenua a reglas duraderas (no hay una sola que soporte el paso del tiempo). Es, por el contrario, una percepción fascinada e informada de lo que cambia en la anatomía del estilo y el habla, lo que cambia en las gramáticas de la tonalidad y la

atonalidad en la música. Las gramáticas están rebeldemente vivas. Un lenguaje muerto, o que se empobrece, una estética muerta o que se empobrece, son precisamente víctimas de una legislación sintáctica se ha atrofiado monumentalmente, y cuya monumentalidad no tolera ser vivificada por alguna novedad. (Una tendencia profunda hacia una monumentalidad de este tipo da al francés, a diferencia del angloamericano, gran parte de su *dignitas* y de su actitud defensiva.)

Hay una parte de retórica en cada acto comunicativo y en cada visitación. La retórica es el arte de cargar con efecto signifiante las unidades léxicas y

gramaticales de enunciación. Una estatua o un edificio poseen su retórica de autopresentación. Como también la tienen la estructura sonora y la concepción en una obra musical. Los procedimientos reales de persuasión están contruidos con la gramática relevante. La metáfora, la metonimia, la sinécdoque y los tropos de *pathos* o ironía, sin los cuales nuestra habla degeneraría y se convertiría en tautología y lenguaje de ordenador, son acciones de sintaxis. Un orden anafórico, es decir, la sucesiva reiteración de ciertas frases con el fin de conseguir un efecto acumulativo o reductor —pensemos en los pareados

bíblicos—, es gramática en movimiento. Y también lo son las repeticiones de un motivo o música o las de un ornamento o una característica estructural en un edificio. Puesto que carecemos de una sensibilidad espontánea para las vitalidades de la gramática, hemos perdido casi toda valoración de lo retórico, lo cual significa que esferas capitales de la literatura occidental, de Píndaro a Cicerón, de Cicerón a los victorianos, esferas que son, en el mejor de los sentidos, ceremoniales, explícitamente elocuentes, formales en su forma de interpretación, sólo son accesibles a nosotros en el gris de la investigación académica o la

conservación histórica. De modo misterioso —no conozco ninguna explicación—, las energías paralelas de la retórica y la oratoria han encontrado en el arte y la música barrocos o en la pintura moderna —¿ha habido un retórico más cuidadoso y agudo que Picasso?— una recepción mucho más amplia que cualquiera otorgada al discurso.

Sin embargo, es justamente en nuestra experiencia de la poesía, del lenguaje en su guisa más expresiva, es decir, en la literatura, donde es más provechosa una acogida natural para la gramática y más perjudicial la incapacidad de acogerla. La frase de

Roman Jakobson sigue vigente: la poesía de la gramática es la gramática de la poesía. No hay texto literario serio de cualquier lengua, género o tradición que no comprenda esto.

Si debemos dar una auténtica bienvenida, en nuestro pequeño almacén de sentimiento y comprensión, a los intercambios entre Oberón y Titania, entre Oberón y Puck en *El sueño de una noche de verano* (II, 1) —y el lenguaje apenas conoce una llamada más alegre a nuestra puerta—, debemos ser capaces de oír la gramática hecha música. Se trata de la rara fuerza adjetival de la «fétil» («*childing*») Titania; se trata de nuestra comprensión de lo

maravillosamente apropiado de ese ser «entronizado por el oeste» de Oberón, tanto mejor que el lugar común ser «entronizado en el oeste». Hay que hacer un intento para dilucidar gramaticalmente «Aquí duerme Titania algún momento de la noche» («*There sleeps Titania sometime of the night*») para extraer de algún momento de una parte inteligible —incluso el más sutil gramático-oyente no puede hacer más— de su magia técnica, de lo que hace el traspies del significado enigmático y brillante como ningún otro giro o «desviación» sintáctica de lo erosionado y esperado en el uso cotidiano.

La «Anecdote of the Jar» de Wallace Stevens es un momento central en la literatura y el pensamiento modernos (lo importante es su tema). De modo lacónico, las tres cuartas partes se dirigen a nuestros ojos, oídos y reflejos táctiles tanto como a nuestras elucubraciones —*cerebrations*; una palabra fea y con razón—. Los tres últimos versos proclaman:

*The jar was gray and bare.  
It did not give of bird or bush  
Like nothing else in Tennessee.*

Este «daba», junto a «nada más», está en el borde de la sintaxis «normal». Parece estorbar nuestra recepción y aceptación de lo que se dice. Desconstruye, a su vez, incluso la más provisional de las paráfrasis. De haber escrito Stevens «todo lo demás», el núcleo de la singularidad, de la exploración urgente, tanto formal como sustantiva, se habría trivializado y del todo perdido. Aprehendemos, mediante una aproximación sutil, ciertas corrientes principales de significado: la lisa «nulidad», su grisura («como nada más»), centra, mediante un simple *fiat*

de forma elegida, la infinidad de la realidad informe. Pero la «contra-gramática» de Stevens nos mantiene desequilibrados. Sabemos y no sabemos. Nos inclinamos hacia el hablante como hacia un invitado o viajero cuya voz flaquea. Una rica indecidibilidad nos arrastra. Éste es, podemos estar seguros, el propósito del poeta. La normalidad gramatical «falla» donde el significado se deja en libertad.

El tercer nivel de la experimentación de la forma, cuando la filología busca la respuesta adecuada, es el de lo semántico. El término señala hacia el producto global de significación de todos los medios léxicos, gramaticales y

formales. Denota el paso ejecutivo de los medios al significado, pero este paso es inconmensurable porque las unidades de comunicación en cualquier ejemplo dado —las palabras, la sintaxis, el orden formal, el material relevante o código de notación— entran en el acto en un contexto. Una vez enunciados, se acercan e interactúan con la totalidad sustantiva y formal de la palabra anterior y circundante. El contexto de un verso de Shakespeare o de una frase de *Madame Bovary* es, en el sentido más demostrable, ilimitado. Es el contexto de todo el idioma inglés o francés, tanto en un aspecto diacrónico, es decir, en su historia previa, como en uno sincrónico,

es decir, en referencia a todos los valores, connotaciones y usos contemporáneos concebibles. Su contexto es el de la sociedad ambiente y de la estructura de esa sociedad en relación con otras tradiciones históricas y sociales. El contexto comporta la historia de las formas vitales de géneros estéticos análogos y contrastantes. Las potencialidades de la significación pertinente alrededor de un verso en una obra de Shakespeare son las de las múltiples interpenetraciones de lo lírico y lo dramático. Una frase de Flaubert implica, por así decirlo, el precedente de la narrativa en prosa como un todo y de los modos lírico y dramático de los

que ésta se abstiene o, en el caso de Flaubert, que ésta internaliza en sus propias reivindicaciones a la incomparable universalidad. Los círculos contextuales que dan forma se extienden de manera concéntrica hacia lo ilimitado. En cierto sentido —un sentido de lo más concreto—, un análisis y una comprensión exhaustivos y tautológicos de cualquier acto semántico o semiótico sería un análisis y comprensión de la suma total del ser mismo. Por profundas que sean la confianza y la entrega, existen cosas de nuestro visitante que nunca sabremos.

Pero el hecho de que no pueda haber, por emplear la expresión

macarrónica de Coleridge, ningún *omnium gatherum* del contexto que es el mundo no significa que la inteligibilidad sea completamente arbitraria o autocanceladora. Semejante deducción es un sofisma nihilista.

El contexto es siempre dialéctico. Nuestra lectura modifica la presencia comunicativa de su objeto y es, a su vez, modificada por él. Esta vigorizante reciprocidad se extiende mucho más allá de cualquier orden formal o técnico. No se trata sólo de que el nuevo poema altere las significaciones y las condiciones de recepción de la poesía previa o de que una naturaleza muerta «abstracta» de Braque re-organice, es

decir, haga orgánica según una nueva relación estructural y retórica de modos, la naturaleza muerta de Chardin o Cézanne; se trata de que todos los fenómenos semántico-estéticos, todos los actos de significado, ya sean en forma verbal, material o acústica, pertenecen al contexto que da forma a nuestras vidas en la multiplicidad del ser. Son datos experimentales de la existencialidad histórica, social y psíquica tan intensos, tan transformadores (y con frecuencia mucho más intensos y transformadores) como cualquier otra categoría de fenomenalidad que pueda encontrarse. No es sólo, como proclamó Wilde, que

la naturaleza imite al arte; sino que la naturaleza implica el arte, tanto interiormente (en los espacios interiores de nuestras imaginaciones, nuestros deseos y nuestras organizaciones de la realidad) como en las elaboraciones de la realidad que nos rodea. La arquitectura es, de forma evidente, paisaje. Aunque también lo son, en grados de internalización psicológica creciente, las pinturas, las estatuas, las representaciones verbales de lo humano y el modo natural de las cosas y, más sutilmente, esas disposiciones musicales del tiempo y el espacio que, en formas que experimentamos plenamente aun cuando no podamos racionalizarlas,

cambian el pulso sentido de nuestras vidas cotidianas. Las calles de nuestras ciudades son diferentes después de Balzac y Dickens. Las noches de verano, en particular, en el sur, han cambiado con Van Gogh. De modo fascinante, la música aleatoria y electrónica está dando un carácter formal y una audibilidad nuevos a muchos de los «ruidos» urbanos tecnológicos que nos rodean. Por tanto, y de manera central, la historia del contexto con respecto al significado es el contexto de la historia humana. Sus interacciones recíprocas están en movimiento perpetuo y, en última instancia, inconmensurable.

De todo esto se sigue que sólo

podemos imaginar una teoría sistemática del significado en un sentido metafórico. El significado, en términos de prueba, no es más decidible, no está más sujeto a la suspensión de la demostración experimental, que el propósito —si es que hay alguno— o «sentido» de nuestras vidas en la ilimitada escritura del tiempo y el mundo. No podemos, eh ningún modo teórico o experimental, hacer explicable mediante prueba analítica nuestro llegar a ser o nuestra muerte. Esta inexplicabilidad es la esencia de la libertad. Es la irresistible liberalidad de la imaginación y el pensamiento. La literatura, el arte y la música son las condensaciones

voluntarias de esa libertad. Su apertura a la comprensión o al encubrimiento, a la bienvenida o al rechazo, su inexhaustibilidad, son el mejor acceso que podemos tener a la «otredad», a la libertad, a un tiempo atenazadora y abismal, de la vida misma. Cuando permitimos la entrada en nuestro ser de la poesía, la música y el arte (cuando les otorgamos el «derecho de ciudadanía» en nuestra ciudad), contemplamos la presencia desnuda —puede tener un semblante inhumano— de la propia libertad. Por lo tanto, las dudas radicales, como las de la desconstrucción y la estética de las malas lecturas, están justificadas cuando

niegan la posibilidad de una hermenéutica sistemática y exhaustiva, cuando niegan cualquier llegada de la interpretación a una singularidad demostrable y estable del significado; pero, entre este absoluto ilusorio, esta finalidad que, de hecho, negaría la esencia vital de la libertad, y el juego gratuito, despótico en sí mismo por su arbitrariedad, del sin sentido interpretativo, se encuentra el fértil y legítimo terreno de lo filológico.

### 3

Los ritos, las mitologías de bienvenida en las culturas humanas

comportan una pregunta inicial. Es la gran pregunta de Farinata en Dante: «*Chi fuor li maggior tui?*». Pedimos al invitado que declare su procedencia y la naturaleza de su viaje a través del tiempo. No es una inquisición ociosa. La respuesta nos hablará de la dificultad y la generosidad de su llegada. El contexto temporal e histórico del significado, de las formas articuladas y ejecutivas, es parte integrante de nuestras posibilidades de recepción y respuesta. Sin duda, la clave adecuada y el uso de ese contexto son siempre problemáticos y, en algún sentido, circulares. Si la historia es la circunferencia que describe un acto

literario, artístico o textual para dar forma, este acto, a su vez, modela y anima lo que postulamos como historicidad recapturable y documentada. En esencia, por escurridiza que ésta sea, nuestras reconstrucciones experimentadas del pasado son «ficciones de verdad» gramaticales y textuales. Están talladas a partir de las disponibilidades del pretérito. Ninguna verificación final externa está vinculada a ellas. Incluso el más neutro de los vestigios arqueológicos o archivísticos lo es debido al riesgo de la interpretación, al ejercicio de re-imaginación selectiva que éste engendra. Y tampoco —y es

aquí donde los métodos marxistas necesitan la más estricta prevención— «explica» el contexto histórico más densamente circunstancial el advenimiento al ser histórico y, menos aún, el propósito y las significaciones epocales de un poema, una pintura o una sinfonía. Ninguna documentación — entendiéndolo por «documento» un acto de habla susceptible de reconstrucción y desconstrucción interpretativas— nos proporcionará, en relación con lo que ahora consideramos el *accelerando* de los sentimientos de la época durante la Revolución Francesa y después de ella, causalidad fiable alguna acerca de la dramatización del ritmo y la dimensión

en las sonatas o las sinfonías de Beethoven. Con frecuencia, la cronología engaña: Tennyson y Rimbaud son contemporáneos.

Éstas, sin embargo, son trampas fértiles. Estamos sumergidos en categorías de la historia en parte heredadas y en parte innovadoras e ideológicas. Llevamos expectativas e incomprensiones a nuestras lecturas, visiones o audiciones de la inteligibilidad estética (formal). Los horizontes de nuestro entendimiento, los modos en que situamos en relación con nosotros mismos la preteridad de un texto o una obra de arte, nuestras aboliciones, queridas o forzadas, de esta

preteridad bajo la presión de una inmediatez revelada y, a veces, insistente (el invitado tiene un pie en la puerta), constituyen las indecibilidades dinámicas de la experiencia misma del significado. La paradoja por la cual ciertos textos, composiciones musicales o pinturas de nuestro hoy y del ayer más plenamente recuperado no tienen nada que decirnos, mientras otros, muchísimo más remotos, se dirigen a nosotros en la íntima vivacidad del instante confirma la libertad, el intercambio entre libertades, que constituye el fundamento de lo estético.

Sabiendo esto, conociendo en cada etapa la naturaleza parcialmente ficticia

de toda prueba histórica (su propia textualidad desconstructible), nos aprovecharemos, a pesar de todo, de la iluminación que se produzca.

La noción, desarrollada durante la década de 1940 por la Nueva Crítica, de una total sincronidad de los textos poéticos, el rechazo a fecharlos o enmarcarlos en una época histórica por temor a que esa localización pudiese distorsionar la pureza de nuestro reflejo estético, es un útil truco pedagógico. Nada más. El lenguaje, el estilo, la instrumentación y la materialidad de un diseño arquitectónico o un fresco están basados en una temporalidad histórica. Las posibilidades de comprensión, las

necesidades de esa fundamentación —la ciudad-Estado tardomedieval con referencia a la *Commedia* de Dante; el principio del mercantilismo y la modernidad profana como marco a Shakespeare, la armonía entre *collage* fotográfico, entre libertades cinematográficas de localización espacial y Surrealismo—, son de la mayor pertinencia. La percepción real de lo que es textual, de lo que es presentación mimética o abstracción, avisa a lo largo de la historia. La música de cámara sólo pudo desarrollarse con la disponibilidad concomitante de ciertos espacios privados o semiprivados para la ejecución y la

audición. Esta disponibilidad es una cuestión de historia socioeconómica, de la política y de las finanzas del ocio. Una buena lectura, una lectura en libertad, siempre será «atemporal». Esto implica que nuestro intento de bienvenida, nuestra pregunta, siempre tendrá lugar *ahora*, en lo presente de una presencia. No obstante, esta inmediatez se halla históricamente determinada. Cuando nuestro encuentro es con lo que habla desde el pasado, sabemos que el idioma, las convenciones formales y el aura de connotación y referencia ya no son los nuestros. Tienen, en mayor o menor grado, que ser aprendidos, «buscados». Por más que ambas puedan

forzar su paso y alojarse en lo más íntimo de nuestra existencia corriente y personal, la oda pindárica y la novela realista no pueden ser oídas en el mismo registro performativo. La reproducción y la emisión electrónica han hecho muy peculiar nuestro sentido de la música barroca, aunque intentemos refinar esta apropiación hasta el máximo de lo que son capaces nuestras (sospechosas y limitadas) habilidades aprendiendo algo de las circunstancias sociales, políticas o técnicas en que compusieron Vivaldi o Couperin. Sería una necia arbitrariedad y una violencia gratuita contra el sentido común, contra el tacto técnico-moral de recepción, disociar la literatura rusa del

siglo XIX, desde Pushkin a Tolstoi, del contexto multitudinario de las crisis sociopolíticas. Incluso en su aspecto más riguroso, el formalismo semántico y gramatológico ruso nunca practicó semejante disociación. Una pintura a todas luces histórica, propagandística incluso, como la alegoría de Delacroix sobre la algarada revolucionaria no es más «histórica», no es más intensamente un producto de (y contra) su circunstancia temporal, que una obra abstracta, un «blanco sobre blanco» de Malievich. Ambas hablan de la sustancia temporal e intemporal del significado cuando éste está formalizado de manera comunicable. De modo

recíproco, los planos y volúmenes de *La libertad guiando al pueblo* de Delacroix son tan susceptibles de examen teórico-formal como lo son los planos y volúmenes del «vacío» de Malievich.

El razonamiento se extiende a la muy emparentada esfera de lo sociológico. Mucho antes de Marx y los positivistas del siglo XIX como Taine y Sainte-Beuve, Samuel Johnson había subrayado la matriz social en la literatura y las artes. El lenguaje como medio, la interacción entre restricciones sociales e invención personal, las relaciones entre artista, mecenas y público son radicalmente sociales. Entrañan la clase

y el comercio. Constituye un abstruso sin sentido intentar y experimentar a Blake sin un conocimiento, por imperfecto que sea, de las complejas soledades en el interior de una clase social que alimentan las inspiradas idiosincrasias de su visión y artesanía. La sociología de la marginalidad en relación con la religión y el trasfondo personal es tan crucial para la lectura de Donne como para la de Proust. Un estudio completo de los efectos de las rentas sobre ciertas formas y ciertos períodos de creación estética nos ilustraría sobre elementos vitales en, por ejemplo, Turguénev, Henry James, Paul Cézanne o Thomas Mann. La sociedad es tan con textual

para las vidas del sentido y la forma como éstas lo son para el desarrollo de la sociedad. La química de la interpenetración recíproca es demasiado múltiple, demasiado inconmensurable para ser analizada y reconstituida de modo sistemático y, menos aún (la pretensión marxista), predictivo. Pero siempre está en acción, y disminuimos nuestras posibilidades de comprensión, de bienvenida, si la pasamos por alto.

El recurso de la filología a lo biográfico, a las intencionalidades del escritor, artista o compositor, es un campo minado. La intuición exige, la razón hace más que plausible que tiene que haber, que hay, relaciones

funcionales entre el creador y su creación. ¿Cómo podría ser de otro modo? ¿Cómo podría la forma y el propósito de la obra no surgir de la vida del artífice? Sin embargo, lo propio de tal relación es la presuposición de causalidad que resiste cualquier demostración rápida e induce a la circularidad de la argumentación. Aristófanes puede haber sido en el fondo, el más triste de los hombres —un propósito que constituye una muestra de inversión romantizada—. Que estemos persuadidos de que alguna profunda turbulencia espiritual y sexual intervino en la composición de *El rey Lear* y *Timón de Atenas* puede no ser más que

una racionalización trivial. No tenemos la menor prueba en ninguno de los dos sentidos.

Las nociones de causalidad son especialmente sospechosas en relación con las convencionalidades creativas y, por decirlo de algún modo, con las anonimidades en la literatura, la música y las artes que preceden lo moderno, es decir, al culto del yo de finales del siglo dieciocho y del Romanticismo. En estos modos clásicos, el profesionalismo se apropia de la personalidad. Incluso allí donde podemos inferir o documentar los hechos, sus implicaciones plenas escapan a nuestra visión moderna. Es probable que Shakespeare añadiera el

bufón, tal como lo conocemos en una etapa final de la redacción de *El rey Lear* y por motivos puramente contingentes y profesionales (la llegada a su compañía de un joven actor y bailarín de «dulce voz»). En el último momento, Mozart hizo en *Don Juan* modificaciones y añadidos que nos parecen esenciales, pero cuyas razones reales sabemos que fueron técnicas y «de taquilla». La gama de las interacciones concebibles entre la vida y la obra, la categoría filosófica y semánticamente incierta del yo como figura de pensamiento y de estilo son demasiado fluidas, demasiado inestables lingüísticamente, como para permitir

cualquier conexión determinista.

Además, en cierto sentido, los actos estéticos son accidentes, «acontecimientos», cuya innominación primaria está disfrazada por el azar de una firma individual. Más que ser formado o hablado por él, el lenguaje del poema precede y «habla» al poeta. Son numerosos los arquitectos, pintores o escultores de la Edad Media y principios del Renacimiento a quienes sólo conocemos como «el Maestro» de tal o cual obra. La música parece a menudo «atravesar» —«atravesar» es, de nuevo, una figura retórica— la persona de su compositor, al igual que atraviesa al ejecutante con una

necesidad y universalidad formal que excede con mucho cualquier individualización. Sólo desde el período romántico la textualidad y el arte están casi emparentados con la autoproyección y la voz singular. Semejante autoproyección es, la mayoría de las veces, el gesto del artífice menor, la táctica de la hora cuya debilidad inherente es, precisamente, la de la originalidad.

Me he referido a la trampa epistemológica. El modelo de conciencia estable, de intencionalidad en relación con la forma y el significado, se halla, como hemos visto, bajo una intensa presión crítica.

Asimismo, hemos visto qué significa o, más estrictamente, cuál es la pretensión de «no-significado» cuando recurrimos a la autoría individual y la intención de la psique definible después de Rimbaud, Nietzsche y Freud. Puede que la estética occidental empezara con el tono anónimo y colectivo de la épica oral y la danza y esté finalizando con la fenomenología, no menos anónima y colectiva, de la obra de arte autodestructora, de la música aleatoria y de la escritura automática —y «automática» incluye no sólo los experimentos de los surrealistas, sino la programada comercialización de la literatura en un mercado de masas—.

«Perfección de la vida o de la obra», dijo Yeats. Justo después de esta disociación clásica y estoica, ambos términos se consideran ficciones dramáticas, tropos que piden la desconstrucción.

Una vez más, el problema es el de la *cortesía* que la percepción debe, aunque siempre con escrúpulo autocuestionador, al sentido común. El rechazo a registrar, a tener en cuenta como una energía contribuyente del contexto, lo que podamos reunir de la vida del artista, constituye un pretencioso artificio. Semejante conocimiento puede no ser más que ancilar. No necesita, no debe imponerse a las immediateces de

nuestros intentos de relación y respuesta con la obra. Pero, invocado escéptica y provisionalmente, este conocimiento complicará y enriquecerá dichos intentos precisamente como lo hará una familiaridad cada vez más profunda con la vida de los seres humanos que encontramos en diálogo. La buena fortuna del casi anonimato que caracteriza a «Homero» o, en un grado sorprendente, a Shakespeare, no se aplica a muchos otros creadores. Quizá interpretemos mal las continuidades o las rupturas en la continuidad entre, por ejemplo, las enfermedades corporales y la situación religiosa de Pope y la voz de sus elegías y sátiras, pero nuestras

malas interpretaciones (nuestras malas lecturas del movimiento de péndulo) valen el intento y aportarán a nuestra receptividad una riqueza más paciente. Ni la musicología ni la neurofisiología, tal como existen hoy, pueden relacionar en algún sentido causal la sordera de Beethoven con la textura, la tonalidad y la intención de su última música. Sin embargo, la consciencia de la paradoja de la sordera, los intentos persistentes aunque frustrados por darle un papel significativo dentro de nuestra respuesta a las composiciones son una verdad existencial. Es imposible leer bien a Proust suponiendo que hay una inversión mecánica (aunque hábilmente

enmascarada) de marcadores entre su propio homoerotismo y la identidad femenina de la persona amada en la ficción entre el Alfred real y la imaginada Albertine. Y, en un modo no tan burdo pero no menos empobrecedor, es casi igual de imposible leer a Proust bien sin saber algo de su situación personal y de las relaciones de esa situación con sus concepciones del lenguaje, la sociedad o el arte de la novela.

La filología, con una autoironizante vigilancia hacia la naturaleza verbal y convencionalmente estilizada de tales relaciones, buscará atraer la materia de la vida en sus lecturas de la cuestión del

arte. Reconocerá la provocación, ella misma laberíntica ella misma irónica invocación a la mala construcción de la frase de Flaubert: «*Emma Bovary, c'est moi*». Lo hará —como ha hecho la sensibilidad responsable mucho antes de la crisis moderna del significado— a sabiendas de que, en cualquier ecuación como ésa la dinámica del intercambio transformacional entre el yo y la otredad de la *persona* ficticia no puede ser detenida, no puede ser resuelta nunca por una inferencia biográfica. Y, también, a sabiendas de que la supresión de tal inferencia sería una reductora descortesía.

E! recurso a la intencionalidad, a lo

que podemos decir del propósito del escritor o el artista pone trampas incluso peores que las que atribuimos a los usos de la biografía. Balaam —y Marx citará esta parábola en su exploración de las contradicciones ideológicas en el interior de la literatura— profetiza en contra de su expresa voluntad. Un artista puede engañarse radicalmente en cuanto a sus verdaderos motivos —semejante «verdad» puede ser un fantasma epistemológico— y los efectos que se proponía. Puede, siguiendo una estrategia esopiana, intentar engañar a otros (los censores). Sus diarios, cartas y notas de programa más íntimos pueden ser ficciones retóricas en la génesis de

la ficción. Los diarios y las conversaciones de Kafka son obras maestras de afligido circunloquio no sólo con respecto a los otros sino, principalmente, a él mismo. Su aparente transparencia hace la obra real más secreta. Cuando Gide publica su diario de la composición de *Los monederos falsos*, cuando Thomas Mann añade al *Doktor Faustus* la crónica «privada» de su principio y elaboración, están uniendo «metatextos» a los textos. El franco candor de estas declaraciones secundarias no contiene valores de verdad privilegiados; por tanto, se nos pide que «confiemos en la fábula, no en el narrador». De todos modos, no hace

falta que una advertencia  
deconstructiva nos señale las  
multiestratificadas intencionalidades de  
la fábula, nos recuerde las  
inconmensurabilidades y las  
autodisoluciones retóricas inherentes a  
los actos semánticos. Para la  
hermenéutica moderna, es fundamental  
el famoso postulado de Schleiermacher  
según el cual el lector puede descubrir  
la intención y el significado auténticos  
del texto mejor que el autor. Establece  
una cautelosa transgresión en el corazón  
de la interpretación.

A su vez —y de forma lógica—, la  
destrucción ha socavado la confiada  
paradoja de Schleiermacher. Ha

demostrado su circularidad. Ni la expresión de las intenciones putativas de un autor o un artista ni la reinterpretación, su posible refutación por los lectores o espectadores, tienen una situación estable y probatoria. Las heridas de la posibilidad, para usar la imagen de Kierkegaard, siempre permanecen abiertas. El psicoanálisis intenta llegar al fondo del asunto. Pretende extraer las motivaciones, los movimientos de la necesidad y el significado enterrados en la materia prima de la psique. Éstos, afirma la lectura psicoanalítica, son los que las intencionalidades profesadas por el artista han ocultado a él mismo y a su

apático público. Por medio de la desconfianza sistemática, el psicoanálisis apunta hacia una copartición final. Ya he expresado mis dudas, mi creencia de que las revelaciones sacadas a la luz por la excavación psicoanalítica de las formas estéticas y poéticas constituyen ficciones y escenarios míticos. Yendo más allá, se podría observar que el dogma de verticalidad en todas las lecturas psicoanalíticas, la apuesta sobre la autenticidad de las profundidades, no responden, son irresponsables ante las numerosas categorías de la literatura y las artes. Hay innumerables textos, pinturas y estatuas —quizá incluso el

*Moisés* de Miguel Ángel, tan talismánico para Freud— cuya fuerza, cuyas enunciaciones de sentido organizado se encuentran «en la superficie». Ésta podría ser, en realidad, una primera definición de lo «clásico». Por otra parte, el psicoanálisis sólo ha dicho vacilantes banalidades sobre las relaciones entre intención y codificación, entre superficie y profundidad, en música. Y es aquí, insisto, donde está el *quid* de cualquier relación de la experiencia humana de la forma como significado.

A pesar de todo, debemos tener en cuenta tanto la negación des constructiva como las promesas de lo psicoanalítico.

Nos recuerdan las circularidades, los procesos de regresión infinita implícitos en cualquier apelación a los motivos y las intenciones declarados de un artista o escritor. Las estructuras del lenguaje, las formalizaciones del arte y la música, son las de la indeterminación. Las intencionalidades, incluso las más confesionales o programáticas, son gestos retóricos y gramatológicos. «Se hacen con» el yo y el mundo, y no podemos huir de las connotaciones de duplicidad querida o subconsciente que posee la expresión. En algún nivel último, la libertad que encontramos cuando leemos el poema, vemos la pintura u oímos la música es

impenetrable. Puede venir hacia nosotros en un espíritu de prudencia hermética, de camuflaje y de completo engaño. El trampantojo es una posibilidad ontológica, no solamente técnica. Es la mismísima fuerza de intención declarada, lo que Keats llamó «la manifiesta intención respecto a nosotros» en el arte malo, en el *kitsch*, aquello a lo que tenemos que aprender a hacer caso omiso. La promesa de significado autorizado y, finalmente, revelado puede ser el canto de las sirenas. Semejante autorización, semejante *auctoritas*, no puede ser demostrada materialmente. ¿Acaso no humillaría, no haría enmudecer a esa

libertad que se encuentra con la libertad?

Todo esto es así. Y, sin embargo...

Aunque los actos de recepción y de comprensión son, en cierta medida, ficciones de intuición ordenada, mitos de razón, esta verdad no justifica la negación del contexto intencional. Es tan absurdo descartar por falaz, por anárquicamente opaca, la importancia de la probabilidad y la sugerencia contextual, como atribuir una confianza ciega a tal probabilidad. Las negaciones del postestructuralismo y de ciertas variantes de la desconstrucción son tan dogmáticas, tan políticas, como lo fueron las ecuaciones positivistas del

historicismo archivístico. El postulado de la «vacuidad del significado» no es menos *a priori*, no es menos un caso de despótico reduccionismo, que, por ejemplo, los axiomas de causalidad económica y psicosociológica en relación con la generación de significado en la literatura y las artes en el marco del pragmatismo y el cientifismo de final de siglo.

Nuestro encuentro con la libertad de la presencia en otro ser humano, nuestros intentos por comunicarnos con esa libertad, implicarán siempre una aproximación. Lo mismo ocurre con nuestras percepciones y nuestros desciframientos del imaginar articulado.

La cuestión resulta obvia para cualquiera con una práctica, siquiera rudimentaria, del cálculo o de la geometría de las tangentes. Avanzamos paso a paso hacia una descripción del espacio dado; nuestras percepciones inciden con cada vez mayor exactitud en la circunferencia de la intención y el significado posibles. La congruencia nunca es completa. Nunca es uniforme con su objeto. Si lo fuera, el acto de la recepción sería totalmente equivalente al de la enunciación original. Nuestro invitado no tendría nada que traernos. Pero, al igual que en el cálculo diferencial, la apertura del método filológico no anula su rigor o potencial

revelatorio. Muy al contrario. Es el hecho mismo de que la circunscripción y la determinación sean sólo parciales, de que permanezcan en movimiento, autocorrigiéndose, lo que confirma tanto la autonomía de la presencia significativa en lo poético como la integridad de nuestra recepción. Lo he dicho antes: una buena lectura se queda corta respecto del texto o de la obra de arte por una distancia y un perímetro de inadecuación que son tan luminosos como la corona alrededor de un sol eclipsado. Este quedarse corta es un garante de la «otredad» —la libertad de ser o no ser, de entrar o abstenerse de entrar en un intercambio espiritual con

nosotros— experimentada en el poema, la pintura o la pieza musical.

También aquí nos instruye la ingenua analogía de la entrada del extraño, de la modulación, donde es posible, del extraño en invitado. Aportamos cuanta prueba circunstancial, cuanta experiencia precedente (que es cultura) y cuantos medios de discernimiento podemos, para referirnos a los posibles significados de esta llegada. Intentamos descubrir la inteligibilidad, los derechos sobre nosotros, de sus gestos y su discurso. Nos damos perfecta cuenta de que nuestra comprensión, incluso si se intensifica en intimidad, más particularmente, cuando se intensifica en

intimidación, siempre será parcial, fragmentaria y estará sujeta a error y revaloración. Pero este conocimiento no nos induce a presuponer que la presencia ante nosotros sea de una vacuidad o una falsedad espectrales. Ni —y esto es de la mayor relevancia— nos induce tampoco a desnudarla o diseccionarla con alguna brutal retórica o hermenéutica de penetración y sujeción totales. La censura anatomiza y desnuda. El comercialismo domestica, fabrica obras como piezas en una cadena de montaje, la literatura y las artes. Existen elementos de una violencia similar, aunque aparentemente lúdicos, en el estructuralismo y la

desconstrucción. (Consideremos *S / Z* de Roland Barthes.)

Donde hay *cortesía* entre libertades, se mantiene una distancia vital. Persiste cierta reserva. La comprensión se gana pacientemente y es, en todo momento, provisional. Hay preguntas que no hacemos a quien «llama» a nuestra puerta, a la presencia convocada en el poema o en la música, por miedo a que disminuyan tanto al objeto de nuestra pregunta como a nosotros mismos. Hay discreciones cardinales en cualquier encuentro provechoso con el ofrecimiento de forma y de sentido. Donde son más expresivos, el lenguaje, el arte y la música hacen sensibles a

nosotros un fundamento de secreto dentro de sí mismos. El arco de la metáfora, sin el cual no puede haber pensamiento conformado ni inteligibilidad performativa, se tiende sobre un fundamento no declarado. La madurez de mente y de sensibilidad frente a lo estético exige una «capacidad negativa» (Keats). Nos permite habitar lo provisional. Puesto que «lo auténtico» se considera una ficción, un tropo y una ilusión retórica con designios sobre nosotros tiene en ciertas estrategias recientes de lectura descompositiva, que ser extraído a la fuerza —hay un *pathos* antinómico en la impaciente insistencia sobre la vacuidad

—. El espacio filológico, por el contrario, es el del expectante, el de riesgo asumido en la decisión de abrir confiadamente la puerta.

¿Cómo se traduce este símil de entrada a nuestra experiencia estética real? ¿Adónde nos conduce?

El hecho de que la fenomenalidad personal del encuentro con la música, la literatura y las artes se deje ampliamente inarticulada es indicativo del clima estilístico e intelectual predominante hoy, en la era de la teoría. En sus investigaciones de la forma significativa, la teoría crítica actual apenas encuentra algo que decir de los hechos literales de nuestra experiencia del poema. ¿Qué

«pasa» entre las vidas del texto o la pintura y la nuestra? Incluso lo que se llama «teoría de la recepción» sigue siendo primariamente formal e histórica en su revisión de los sucesivos estadios de la interpretación estética.

Hay motivos para este evitar analítico y descriptivo de lo que es, a todas luces, el problema central. La histriónica sensiblería (*bathos*) de gran parte del testimonio romántico y pos romántico en lo que se refiere a la sublimidad o el terror de lo lírico, lo pictórico y la experiencia musical ha dejado un gusto dudoso. Sospechamos, y con razón de la elocuencia de respuesta ardiente que caracteriza una gran parte

de la escritura sobre la literatura y las artes desde, por ejemplo, Schiller y Shelley hasta Ruskin y Paterson. Demasiadas Musas y presencias angélicas (como en Rilke) han desplegado sus deslumbrantes alas en demasiadas salas de conferencias y demasiados salones. Y con razón también, como he apuntado más arriba, ya no compartimos las convicciones positivistas y «científicas» sobre datos psicológicos verificables en relación con el impacto que producen en nosotros las declaraciones musicales, plásticas o verbales. En un plano simplemente pragmático, sabemos que comunicar a los demás, de algún modo lúcido y

escrupuloso, la calidad, las ramificaciones inteligibles de una experiencia estética (en particular, cuando esa experiencia afecta a lo más profundo de nuestro ser), exige tacto, autoridad técnica y control de una rara clase. Nietzsche sobre Wagner y «contra» él; Proust frente a frente con Vermeer; Mandelstam relejendo a Dante; Karl Barth esforzándose tras Mozart: son casos ejemplares. Tales ejemplos exigen claridades introspectivas y candores discretionales del más alto grado. Experimentar y contar lo que ocurre dentro de uno mismo cuando se permite la bienvenida y el alojamiento vital a las presencias

del arte, la música y la literatura es arriesgar toda la gama de confusiones e incomodidades. Es, en el caso de que uno no sea un artista, un pensador o un testigo de merecida fuerza, exponerse al ridículo y al reproche —a menudo merecidos— allí donde más duelen. A las fuentes se les permite murmurar y brotar; a los adultos, no. Las inhibiciones se han agudizado por el hecho psicológico y social de que la nuestra sea una era en que el embarazo aterroriza incluso al confiado y al solitario. La semiótica estructuralista y la desconstrucción son expresiones de una cultura y una sociedad que «se lo toman con calma».

Todas éstas son poderosas racionalizaciones. Al final de esta argumentación quiero indicar que enmascaran una cobardía más radical; que el embarazo que sentimos al dar testimonio de lo poético, de la entrada en nuestras vidas del misterio de la otredad en el arte y la música, es metafísico-religiosa. Deseo dejar claro aquí la convención imperante de ese evitar y, también, mi incapacidad personal, tanto intelectual como expresiva, para superarlo adecuadamente. No pertenezco a la compañía citada más arriba. Sin embargo, el intento de testimonio debe realizarse y hay que incurrir en el

ridículo. ¿Para qué otra cosa estamos hablando?

## 4

Quiero esbozar, tan directamente como pueda, las immediateces características de ese «ocurrirnos» de las formas creadas en la poética y en las artes. Estas immediateces son familiares para todo el que haya entrado en relación personal con un poema, una pintura o una pieza musical por encima del nivel más trivial o casualmente impuesto. Con todo, son muy difíciles de poner en palabras.

Muy a menudo, lo que *viene a*

*llamarnos* —este giro tiene, como vemos, connotaciones de visitación espontánea y de invocación— lo hace sin ser invitado. Incluso cuando hay una buena disposición, como en la sala de concierto, en el museo, en ocasión de una lectura, la verdadera entrada en nosotros no ocurrirá por un acto de voluntad. El proceso de penetración, de implantación, sugiere un enlace químico involuntario y, con mucha frecuencia, inadvertido al principio. En una analogía famosa, Coleridge recurre a los «átomos enlazados» para referirse a la asociación mental, la similitud y el recuerdo; pero el enlace entre el objeto estético y nosotros mismos parece

encontrarse a mayor profundidad que los mecanismos de asociación o recuerdo, que están sin duda en el plano cerebral y consciente: señala hacia las predisposiciones inconscientes o subconscientes, hacia esas afinidades inculcadas, no electivas, entre las configuraciones de recepción y estímulo que los alquimistas, refiriéndose a las alianzas elementales, denominaron «simpatías». El texto, la estructura musical, el cuadro o la forma, satisfacen—en lo que puede ser, casi literalmente, un sentido espacial— esperas, necesidades de las que nada sabíamos. Habíamos estado esperando lo que bien puede que no supiéramos qué era, y que

nos era complementario. El choque de la correspondencia (puede que amortiguado y casi imperceptiblemente gradual) es el de estar poseído por que lo uno llega a poseer. Keats dio una expresión estilizada a ese choque cuando refirió la primera impresión de la versión de Homero de Chapman. La entrada del movimiento estético del significado en la psique, de cómo se aloja en profundidad, está vertida de modo conspicuo en el relato de Proust de cómo el narrador recibe «la pequeña frase» de la sonata de Vinteuil. Pero, todos y cada uno de nosotros, por limitada que sea nuestra sensibilidad, habremos conocido esas entradas

espontáneas e inesperadas por huéspedes irrevocables. Fue entre dos trenes, en un quiosco de la estación de Fráncfort, donde cogí y hojeé, bastante al azar, un pequeño libro de poemas de un autor cuyo extraño nombre había visto por el rabillo del ojo. La primera línea por la que pasé o a la que llegué hablaba de un lenguaje compuesto de palabras «al norte del futuro». No recuerdo ahora si cogí el tren como tenía previsto, pero lo cierto es que Paul Celan no me ha dejado desde entonces.

¿Cómo *prende* el injerto en nuestro ser? ¿Qué es lo que convierte la recepción momentánea (el golpe en la puerta) —aun cuando la recepción sea

involuntaria, subliminal o adversa, pues hay muchas imágenes, melodías y evocaciones de las que nos desharíamos gustosos— en inquilinato? La respuesta honrada es que no lo sabemos. Tanto intuitiva como teóricamente, la especulación occidental sobre la psicología de la estética de la recepción, desde Platón hasta Freud y Jung, ha tendido hacia las clases del *reconocimiento*, el *déjà-vu* y el *déjà-entendu*. Nos hemos encontrado antes.

Hay dos modos de aproximarse a esta conjetura profundamente sugerente pero, hasta ahora, indemostrable —que constituye una parábola dramática, con su retórica de lo primordial—.

Un deslizamiento en nuestro sentido temporal, una superposición momentánea del pasado y el presente, podría generar un sentimiento subconsciente de reconocimiento. Lo que llamaría un «tambaleo» en nuestras coordenadas psíquicas de la temporalidad crea una apertura, que es también un «asimiento» y una sensación de familiaridad al poema, la pintura o la melodía. Parece más que plausible que las circunstancias externas y las disposiciones internas en el momento en que «el que llama a la puerta» pisa nuestro umbral puedan provocar este «tambaleo». Todos hemos experimentado humores crepusculares y

penumbrales de atención difusa y de receptividad sin resistencia por un lado y de atención tensa y exacerbada por otro. Sin duda los elementos sexuales intervienen en nuestra buena o mala disposición para lo estético (oír música, leer un texto con la persona amada). Es sabido que los estimulantes, los narcóticos, los agentes de ensueño y alucinación agrietan la corteza del dominio, de la amurallada seguridad en uno mismo, al tiempo que incrementan la sinapsis de la recepción. El Romanticismo, el Surrealismo y el Futurismo cultivaron de modo sistemático tales fisuras que se abren a espacios interiores de la psique. Durante

el fugaz eclipse del yo, otras presencias encuentran su luminoso o su tenebroso camino.

Es posible concebir una noción aún más especulativa. Puede haber en la literatura, la música y las artes rasgos, rastros de una presentidad (*presentness*) anterior a la consciencia y a la racionalidad tal como la conocemos. Quizá haya vestigios de una sedimentación pre-lógica, sin duda pre-gramatical, de la materia visual y auditiva, de las secuencias (como en la narrativa y la música). El principio de la conciencia humana, su génesis, tiene que haber comportado prolongadas «condensaciones» alrededor de nódulos

irreductibles de asombro y terror, en las discriminaciones que había que hacer entre el yo y el otro, entre ser y no-ser (el descubrimiento del escándalo de la muerte). Nuestros sueños modernos han pasado hace tiempo ya a modos gramaticales y culturales, a un repertorio simbólico de tipo social. La analogía que tengo en mente es la «radiación de fondo», la del «ruido de fondo», donde los astrofísicos y cosmólogos ven indicadores y vestigios de los orígenes de nuestro universo.

El alcanzar la perceptibilidad y, en última instancia, las formas inteligibles de los rudimentos del yo puede que haya sido musical, en un modo que no

podemos reelaborar o parafrasear. La música podría haber iniciado la sensación y, más tarde, la experiencia controlada de la existencia, múltiple en el seno del tiempo y el espacio, de diferentes niveles de energía en la psique, de corrientes diferentes y aun contrapuestas de autoconciencia. De este modo, la metáfora en el lenguaje —el primer motor— y las relaciones entre valores cromáticos y espacios, que son la materia de las artes, serían una modulación evolutiva o una traducción a códigos más semánticos y figurativos del arco de la melodía. La libertad y las restricciones de las relaciones clave o del ritmo en las estructuras musicales, al

tomar vida dentro de nosotros, podrían ser un marcador remotísimo, como lo es la luz que recibimos de las más alejadas galaxias, del ordenamiento de las partículas cargadas aunque diseminadas que cristalizaron en la subjetividad humanizada. De modo que el «*musique avant toute chose*» de Verlaine tendría su verdad secreta.

Al entrar en nosotros, la pintura, la sonata o el poema nos ponen al alcance de nuestro propio nacimiento de la consciencia. Y lo hacen a una profundidad de otro modo inaccesible. La literatura y las artes son los testigos perceptibles de esa libertad de llegar a ser de la que la historia no puede

ofrecernos ninguna relación. De ahí la llamativa armonía entre la afirmación de Aristóteles en la *Poética* según la cual la ficción es «más verdadera y universal que la historia» y la inferencia de Jung de que hay arquetipos, configuraciones e iconos narrativos heredados en las raíces de la conciencia humana. Encuentro seductora esta armonía. Pero no hay, repito, prueba externa alguna de ella. Puede que sea una pura fantasmagoría. ¿Cómo, además, explicaría las sensaciones de regreso al hogar que nos trae la música de poca calidad, el arte *kitsch* o las tonadas y novelas de la peor categoría?

Del mismo modo que llega de

manera espontánea, también el dominio posesivo de la obra de arte sobre nuestra conciencia y nuestro recuerdo puede carecer de valores. Las obsesiones pueden ser, y a menudo son, indiscriminadas. Eros y experiencia estética están estrechamente emparentados. El hechizo de la forma o lo obsesivo del reconocimiento, tal como entran en nuestras vidas, pueden tener una lógica de acuerdo a una «adecuación" a nuestros límites y necesidades, que puede ser independiente de la calidad general y consensuada. Con el debido respeto al barnizado brillo del mercado, los hombres y mujeres feos, los lisiados y

los disolutos tienen sus apasionados amantes. La música de baja calidad, las imágenes infantiles y la vulgata de lenguaje, en el sentido más burdo, pueden penetrar hasta las profundidades de nuestras necesidades y nuestros sueños. Puede reivindicar allí una irrevocable propiedad. Los compases iniciales y el martilleante *accelerando* de «*Je ne regrette rien*» de Edith Piaf —el texto es infantil, la melodía estentórea y la política suscrita por la canción poco atractiva— seducen todos mis nervios, me llegan hasta el hueso como una quemadura fría y arrastran la razón hasta sabe Dios qué infidelidades cada vez que oigo la canción y cuando la

oigo, inesperada y recurrente, en mi interior. Wagner se enfurecía por su incapacidad de extirpar de sí el recuerdo y el involuntario tarareo de las espantosas melodías de una opereta contemporánea, *El postillón de Longjumeau*. Hay rimas, retruécanos y efectos tonadilleros tan planos como el agua encharcada y que, sin embargo, fascinan no sólo a lectores y oyentes sino a los mayores poetas (Will Shakespeare con *will*; Victor Hugo en el múltiple sometimiento a *ombre / sombre*). Sin embargo, otras melodías, imágenes mentales, sonoridades verbales y «enganches» de similares y pegadizas insistencias escapan a la

atención y el recuerdo. Es como si esa colmena que es cada receptividad individual, cada resistencia psíquica individual fuesen intrincadamente específicos. Aunque existen contornos espaciales y antenas que un individuo comparte con los demás seres humanos, que comparte más directamente con miembros de su situación histórica, sociedad y trasfondo educativo, otras «celdillas» de su psique son, como dirían los lingüistas, «idioléticas». Están pintadas de modo singular de acuerdo con su propia internalidad receptiva y comunicativa. La química de semejante formación se nos escapa. Pero la consecuencia en relación con la

respuesta estética, con la obsesión, con la afinidad electiva, es clara.

Se la podría designar diferenciando entre un programa de estudios y un canon. Hemos visto cómo se establece un programa de estudios a lo largo del tiempo. Cómo éste representa determinaciones culturales, sociales y pedagógicas que apuntan a un consenso más o menos estable. Hemos observado que el programa de estudios está lleno no sólo de motivos y valoraciones estéticos sino también políticos y político-económicos. Hay una política en la comercialización de lo «clásico» como hay una contrapolítica en el trapicheo de lo subversivo y lo

anárquico. Un canon, por el contrario, es una elaboración profundamente personal. Puede permanecer completamente privado y no expresado. Tiene sus fundamentos en el deterioro del preconscious. Es muy probable que se origine en el, hasta ahora, holgado tejido de choques y recompensas sensoriales, de acomodaciones incipientes al mundo interior y exterior, tal como ocurre en las fases originarias de la infancia. La adolescencia, que instala la sexualidad en la persona, es un momento primario de «canonización», recepción, selección para la retención o rechazo de lo sensorial y lo significativo en el discurso, la música y la

representación formal. La madurez y vejez, en simétrico contraste con la infancia y la pubertad, reducen el canon personal, le quitan todo lastre, excepto el que se juzga necesario para el anochecer. Un canon es el celoso catálogo de lo que, en habla, música y arte, habita dentro de nosotros, de lo que es irrevocablemente familiar en nuestros regresos a casa. Y este catálogo incluirá, si uno llega a él y se declara de modo honrado (aunque sólo sea a uno mismo), todo tipo de materia efímera, trivial y, posiblemente, falaz. Como en una mesa de saldos o en el desván de Aladino. Es también el mal rimador, el vendedor ambulante de imágenes fáciles o el

organillero cuyas obras no sólo son inextirpables de nuestros recuerdos, sino que continúan alimentando y estimulando los deseos más profundos. Ningún hombre o mujer necesita justificar su antología personal, sus bienvenidas canónicas. El amor no discute sus necesidades.

Lo que resulta difícil de situar son las relaciones entre el programa de estudio y el canon. En cada cultura o en cada tradición de gusto habrá muchas superposiciones. Las obras maestras tenderán a figurar en el inventario personal e individual de cada uno; es difícil responder si ello se deberá a un reconocimiento auténtico o si su

autoridad de aceptación será la consecuencia del prestigio exterior, de las presiones de la conformidad, de nuestra pereza frente a los valores consagrados y los lauros. Tendrá que ver con los límites grises y permeables que separan lo público de lo privado, la convención y la espontaneidad, que marca todas las circunstancias sociales y existenciales. Aunque existe, pienso, una congruencia honesta y verificable en el plano individual entre «lo mejor del pensamiento y el conocimiento en el mundo» la definición quizá demasiado confiada de Matthew Arnold de las piedras angulares del arte, la literatura y la música de valor y el canon íntimo.

Intentaré establecer brevemente, en el giro decisivo de la argumentación, lo que considero que son las razones de esta concordancia.

El punto al que hemos llegado es éste: cualquiera que sea su procedencia, sea el programa de estudios compartido y público de la excelencia, sea el canon privado de recepción elegida, o ambos, el texto, la obra o la estructura musical ha entrado en nosotros. Le hemos dado, ha asumido, «el hacerse cargo de la casa». Ha ganado la ciudadanía de nuestra ciudad interior. ¿Qué es lo que sigue?

Todo ser humano que haya experimentado el arte, la música o la

literatura tendrá su propia respuesta descriptiva. Toda explicación, todo intento de paráfrasis o aproximación metafórica resultará a su manera inadecuada. Hay, en esencia, un terreno común. Pero ninguna versión individual de la posesión de la forma y el significado sentidos, consigue traducirse cabalmente a otra versión. Quizá no exista otro terreno de la circunstancia humana normal en la que la inmediatez evidente para uno esté tan cerca de lo inexplicable, en la que la explicación de Montaigne de las razones de la amistad primera, en realidad del amor, en su vida —«porque él era él, porque yo era yo»— marque de tal modo los límites

accesibles de la lucidez. Sabemos, a menudo con cegadora obviedad, lo que intentamos decir acerca de las relaciones que entablamos o no con el poema, la pintura o la sonata. No obstante, no sabemos ni cómo decirlas ni, en ningún sentido refutable y material, de qué estamos hablando exactamente.

Las libertades que se toma nuestro «inquilino» varían de una forma casi ilimitada. Varían desde el más insignificante parpadeo de atención momentánea hasta lo obsesivo. La intensidad, la duración del impacto estético pueden estar, según hemos observado, completamente

desconectadas de la cualidad o la estatura asignada, por lo general, a su fuente. Las monumentalidades acreditadas nos superan; lo efímero puede ser adictivo. La poderosa fuerza de la experiencia, su inserción en la carne viva de nuestro ser, desafía el entendimiento y la expresión clara. La «traducción» de Bottom, el denso alcance de esa palabra tal como se aplica a la conciencia de Bottom, en *El sueño de una noche de verano*, se acerca tanto como cualquier aproximación que tengamos a los poderes transformadores de lo estético cuando éstos obran en nuestra identidad y naturaleza. Donde el comercio entre

libertades, donde las libertades concedidas y tomadas son de una fuerza íntegra, somos en verdad «traducidos» —y la nota de enormidad en relación con Bottom el Tejedor está latente siempre—.

El informe de Dostoievski acerca de los efectos sobre su sensibilidad, su pensamiento y su sentido de habitación en el mundo causados por un *Descendimiento de la cruz* de Rubens con el que se encontró, de improviso, en la galería de arte de Dresde comunica el cariz sísmico de ese acontecimiento. Ruskin comentando a Turner es lo más cercano que tenemos a los detalles de un diálogo entre una irrupción de

significado imaginado, tan turbulento, tan exigente como lo son sus medios técnico-expresivos, y una receptividad excitada, una mirada reflexiva y una disposición a un eco interior del más raro rigor. Las anotaciones sucesivas de Ruskin sobre su «experiencia Turner» son la crónica de un choque inmediato y gradual —en lo estético, los choques más profundos de reconocimiento se despliegan pacientemente a partir de la inmediatez—. Hay pasajes en Winckelmann, en el estudio del desnudo de Kenneth Clark, que someten las palabras al servicio preciso del tacto, que hacen del lenguaje una réplica que raya casi en los planos táctiles, las

curvaturas, las redondeadas calideces o los deliberados fríos de lo mármóreo y lo metálico. Los mejores lectores de textos, de composiciones arquitectónicas (son escasos) pueden expresar la génesis de su propia observación; pueden sugerirnos cómo la organización y la estructura relevantes se convierten en forma conceptualizada dentro de ellos mismos y, de forma similar, dentro de la recepción del observador. Las venas que alimentan la obra y las del acto perceptivo se ramifican las unas hacia las otras.

En la medida en que un hombre o una mujer son susceptibles a la *poiesis*, al significado hecho forma, están

abiertos a las incursiones y las apropiaciones por parte de agentes de deleite o tristeza, de seguridad o miedo, de ilustración o perplejidad, cuyos modos de operación se hallan, en última instancia, más allá de la paráfrasis. Esto es una verdad evidente. Igualmente obvios, y no más accesibles al análisis, son los procesos de transformación que lo estético pone en movimiento.

Nuestras características biológico-somáticas apenas han cambiado a lo largo del tiempo histórico, si es que lo han hecho en absoluto. El arte de los pintores de bisontes de Lascaux está registrado con el mismo nervio óptico y la misma empatía táctil que la pintura

abstracta más reciente. Pero es el arte mismo, en nuestro «consumo» de arte lo que, tanto en el momento social como en el individual, modifica lo sensorio. Los re-ordenamientos de los códigos visuales del espacio inteligible en el paso gradual hacia la perspectiva y el punto de fuga en el arte figurativo occidental constituyen un caso clásico —en permanente discusión—. La modulación de la imagen del niño, desde el adulto en miniatura hasta una inmadurez viva y autónoma, es otro. Inexistente en Shakespeare, esta modulación ha sido transformadora para la teología —la imagen de Cristo—, de la vida familiar, de la psicología. La

compleja historia del autorretrato o, de modo más exacto, del género del autorretrato, desde los *graffiti* de los artesanos en los arquivados medievales hasta la autopresentación de un Giotto o de un Fra Angélico entre los espectadores de una escena bíblica, desde Rembrandt hasta Picasso, implica deslizamientos radicales e intentos de equilibrio en las identificaciones de lo que es carnal y lo que es espiritual, de lo que es público y lo que es privado en la *persona*. Como Montaigne y Pascal, aunque de un modo muy diferente e icónico, los autorretratos y los retratos de ancianos y de personajes carentes de encanto de Rembrandt no sólo alteran la

percepción sensorial de la belleza —la economía del deseo— sino las demarcaciones entre las áreas exteriores e interiores de la efectividad sentida. Ambos lados de nuestra piel son, por decirlo de algún modo, renovados.

La historia de nuestra visión y nuestra disposición a la luz está todavía por escribir. Del mismo modo que hay doctrinas de la luz en el pensamiento religioso y la mitología o en la filosofía neoplatónica, también las hay, explícita e implícitamente, en el arte. Nuestra conciencia política pero asimismo, si bien de forma más sutil, nuestras lecturas de las horas y las estaciones, del viento y el agua, resultan

modificadas por los usos de la luz en las llanas profundidades de Piero della Francesca, por la luz de las ventanas de Vermeer, las tormentas de luz de Turner, por la revolución que representa el Impresionismo y observemos, de forma paralela, las mutaciones en el peso de la oscuridad después de los grabados de Rembrandt, después de las «pinturas negras» de Goya o el *Negro sobre negro* de Ad Reinhardt. No es una fantasía indulgente decir que los álamos están en llamas desde Van Gogh o que los acueductos llevan botas de marcha a partir de Paul Klee.

La «otredad» que entra en nosotros nos hace otro.

La tradición occidental, clásica y romántica, atribuye la más elevada potencia estética a lo poético en su sentido más estricto, es decir, a las formas de significado en el interior del lenguaje. La épica y la lírica, la tragedia y la comedia, la novela ejercen la autoridad más penetrante sobre nuestra conciencia. Por medio del lenguaje somos «traducidos» del modo más marcado y perdurable. Esta primacía se halla fundada en el centro mismo de nuestra humanidad. Cabe defender que existen elementos de ornamento gráfico-semiótico, que existen, de forma casi incuestionable, modos de enunciación y mimetismo musical, de movimiento

coreográfico, que el hombre comparte con sus parientes animales. La elaboración de lo verbal es, en la medida de nuestros conocimientos, única y esencialmente humana.

Esta singularidad genérica ha dado a nuestra civilización y a su transmisión un carácter hondamente textual. La civilización se aloja en los textos sagrados, en las leyes, en la literatura. Las relaciones entre, por un lado, lo sagrado y lo legal o preceptivo en el plano ético —«lo que se pone en palabras»— y, por otro, lo poético o ficticio siempre han sido controvertidas. Lo que importa es que la invención literaria sea considerada, con

bienvenida o con desconfianza —ambas actitudes son paradigmáticas en Platón—, como perteneciente a la tríada fundacional. En el poema, la plegaria o la ley, el alcance de las palabras resulta casi equivalente a la humanidad en el hombre.

Esta apreciación es tan ubicua para nosotros, la «letra» habita de forma tan manifiesta la cultura de los «letrados», que la disensión y la duda son raros. Tiene que haber, sin duda los hay, hombres y mujeres de evidentes sensibilidad y fiabilidad de espíritu para quienes Tiziano, por ejemplo, o Rodin, representen una presencia tan transformadora y posesiva como

Homero, Dante o Shakespeare. Hay disciplinas de la percepción, tanto en el Este como en el Oeste, para las que las configuraciones de objetos formados en espacios abiertos o cerrados —el jardín, la, en apariencia, vacía habitación japonesa— comunican una densidad de reposo articulado, una elocuencia de abstención, que supera cualquiera de las experimentadas en la lectura de un texto. Una cuestión sobre la que deseo volver es la del poder último de la música sobre la comprensión mortal, es decir, sobre la comprensión de la mortalidad.

Sentadas estas reservas, resulta patente, sin embargo, que las

discusiones sobre impacto emotivo e intelectual de lo estético se han servido de la palabra, hablada o escrita, como pilar. Este hecho preciso impide toda conclusión segura. ¿Cómo van las palabras a sistematizar, a externalizar, el efecto de las palabras? ¿Qué gramatología, qué tratado sobre poética y retórica puede esperar transmitir, salvo mediante el uso de la *figura* y la metáfora —que es quizá decir: por medio del chismorreo inspirado—, la gramática de lo abrumador?

El primer testimonio es el del niño. La puerta abierta que el niño ofrece a los visitantes nocturnos o diurnos de lo imaginario es una puerta de prístina

verdad psicológica. Por ahora, la habitación está con muy pocos muebles. Los armarios están abiertos a los unicornios. Las formas consoladoras y malvadas pueden entrar y moverse con toda libertad. La historia narrada a un niño, el cuento leído o la balada aprendida, quizá sin darnos cuenta, de memoria son tomados en serio. Literalmente. En la mayoría de los adultos, esta inmediatez tiende a disminuir. Las entradas y alarmas de lo ficticio tropiezan contra las amontonadas y aleccionadoras domesticidades de la respuesta racionalizada y desencantada. El niño prueba y ensambla sus componentes del

yo naciente en íntimo comercio con la vitalidad y la sustancia de esos seres imaginarios que llaman a su puerta. Y «los que llaman» o «los que convocan» es el término correcto. El niño los sigue: a la isla de Crusoe o al archipiélago de Gulliver, a la Edad Media y a las guerras galácticas. Es iniciado al deleite y al miedo. Cuando es de noche en casa o, como saben los maestros del susurrar como Walter de la Mare, cuando el mediodía es demasiado tranquilo, las ficciones introducen al niño en el magnetismo de la amenaza.

Privar a un niño del hechizo de la narración, del medio galope del poema, oral o escrito, es una especie de entierro

en vida. Es emparedado en el vacío. Los grandes convocadores son la mitología, los viajes entre Escila y Caribdis, bajando por madrigueras de conejos, la turbulenta lógica de lo bíblico, los «jardines del verso». Un tebeo es mejor que nada en la medida en que existe en él la multiplicadora vida del lenguaje. El niño ha de ser hecho accesible, vulnerable a las fuentes del ser en lo poético. Existen riesgos. Sus visitantes pueden volverse feos o hipnóticos. Hay adultos cuya sensibilidad no ha evolucionado, no ha ironizado hasta convertir en autoconciencia, las charadas infantiles de heroísmo mítico o las fantasías de lo despótico. El cuento

infantil o el *pathos* de los objetos de peluche pueden traducirse perjudicialmente en necesidades posteriores. La conmoción de la fábula revelatoria, a menudo mal interpretada, puede dañar la sexualidad madura. Pero estos riesgos hay que correrlos. Si el niño se queda vacío de textos; en el sentido más cabal del término, sufrirá una muerte prematura del corazón y la imaginación y subrayo «en el sentido más cabal del término». El despertar de la libertad humana puede darse también en presencia de cuadros, de música. Es, en esencia, un despertar por medio del pulso de lo narrativo a medida que golpea en la forma estética. Pero parece

que son las palabras las que golpean con mayor seguridad la puerta. ¿Acaso, según el folklore judío, no inventó Dios al hombre para poder oírlo contar cuentos?

Las receptividades son tan individuales como los copos de nieve. Hay quienes retroceden ante la falsedad de la ficción. En ciertos hombres y mujeres, puede darse la ceguera a los colores, la falta de oído o alguna impaciencia, casi orgánica, ante la aparente irresponsabilidad de lo fabuloso —esta impaciencia es insistente en Platón, en ciertos Padres de la Iglesia o en el señor Gradgrind de Dickens—. En otros, por el contrario, la

obsesión, los derechos de lo imaginario pueden ser tan exigentes como para inducir cierta pérdida del «principio de realidad». No hay caparazón lo bastante fuerte o lo bastante flexible como para filtrar el contagio de la enormidad textual —hay trozos de lenta tortura en *Otelo* a los que sólo puedo enfrentarme rara vez y de los que, instintivamente, tengo un recuerdo incorrecto—. Hemos visto cómo el peso sensorial del sueño o los terrores de lo ficticio pueden ahogar el grito de la calle; por tanto, existe en el concentrado de lenguaje que llamamos «literatura», así como en las condensaciones del arte y la música, una insinuación más potente de no-

terrenalidad. Colmados, poseídos por la dinámica de la melodía, por las *personae* de la obra teatral o la novela, podemos encontrar vacuas la luz del día y las funciones de verdad. Shelley declaró que ningún hombre que hubiese conocido a la Antígona de Sófocles podía volver a dar a una mujer de carne y hueso todo el peso de su amor, de su confianza deseante. En la economía del alma, cuyos medios no carecen de límites, hay despejado un espacio central y en él se ha atrincherado un celoso resplandor.

Aquí, la cuestión de la pornografía tiene su pertinencia. Las trivialidades dichas sobre este tema son a menudo tan

nauseabundas como la cosa misma. Lo cierto es que el arte y la escritura pornográficos, en especial la vertiente sádica —y hay sadismo en *toda* pornografía en la medida en que la sexualidad se convierte en objeto, que el cuerpo humano o alguna parte de él es hecho objeto de desecho y servidumbre libidinales—, se valen de los ecos superficiales, de los agentes de hambre mimética de la psique. Este ataque es efímero donde el hambre es simplemente de exceso donde los estímulos y satisfacciones competidores' y correctivos están a mano. Producirá el texto masturbatorio facsimilar, fundamentalmente trivial, aunque

poderoso. Pero si este ataque llega en el vacío, en la privación (social, económica, cultural), si la fantasía es una promesa exclusiva del hecho, las consecuencias pueden ser de una nueva puesta en acto destructiva y autodestructora.

El problema de la censura en relación con la diseminación, textual y gráfica, de lo pornográfico-sádico es de una dificultad constante. Pero no es esto lo que quiero debatir, sino la función originaria e ilustradora de lo ficticio dentro de cualquier argumentación sobre la poética. Como enseña Dante, las palabras pueden, en un sentido sustantivo, hacer que el alma arda por el

contacto del amor. El literalismo, lo documental, buscan escapar de la abrasadora autoridad de la ficción. Y es que lo que domina es la ficción. Los libros arden mucho antes y mucho después de que los quemen. Los censores, los quemadores de libros y los pornógrafos son un testimonio corrupto pero inequívoco sobre la ambigua dominación de los textos sobre la vida. Los efectos son los de una reacción en cadena, tal como los describe, en gran medida, la física de alta energía. La sugerencia verbal, las asociaciones tonales o de imágenes liberadas por las formas estéticas generan, a su vez, secuencias ulteriores de formulación

análoga, fiel y variante dentro de nosotros. Los deseos dormidos reciben habitación y nombre. Se desarrolla el guión de la posibilidad imitativa. Una verdad radical subyace a la loca prolijidad de Sade, la garantiza. Una vez escritos, la sexualidad y los fantasmas de explotación y esclavitud que siguen ensombreciendo nuestra frágil educación en humanidad no están puntuados. No puede haber punto final para ellos. En un área cuya génesis y cuya estructura son inaccesibles al análisis, el vigor de la sexualidad y el del lenguaje están muy vinculados. El poder de lo pornográfico y lo sádico sobre la conciencia, de la literatura y las artes gráficas del odio, es

la parodia exacta y simétrica del poder del discurso del amor sobre la conciencia.

Este discurso, en el que el encuentro con «el otro» nos lleva al límite remoto y, a la vez, muy cercano de una comprensión o de una falta de comprensión, constituye la naturaleza misma de lo poético. *El banquete* de Platón, san Agustín hablando del discurso y los sueños, la *Vita Nuova* de Dante, los *Sonetos* de Shakespeare y Joyce a propósito de las epifanías del deseo son, aquí, esenciales. Pero las relaciones de Eros con *Logos* y la fundación fundamental de esta relación en la creación y recepción del arte, la

poesía y la música no pueden hacerse objeto de racionalidad sistemática. De nuevo, encontramos la paradoja de las interacciones entre lo que es más íntimo y singular para nosotros y el poderoso ingreso de lo estético o, en realidad, de lo formularizado. ¿Quiénes sino los menos de entre nosotros han hecho del amor algo nuevo?

Las palabras, frases, tropos, gestos del espíritu y el cuerpo con los que intentamos comunicar el nacimiento, la maduración y el marchitamiento del amor en nuestro ser, con los que intentamos expresar esas experiencias elementales tanto para nuestra percepción como para la del «otro»,

cuya otredad es, en este mismo punto, de lo más crítica para nosotros, están ampliamente tomados, de forma consciente o no, del repertorio de los grandes poetas, pintores y compositores de música anteriores a nosotros. En las comunidades europeas «pre-letradas» o «sub-letradas», bien entrado el siglo XVIII, el escritor público ofrecía a su enamorado cliente un surtido ya hecho de expresiones de intimidad, de anhelo apasionado o de aceptación extática. El amante elegía según sus medios; hoy, los telegramas de galanteo o felicitación todavía pueden componerse de acuerdo con tópicos establecidos. Sin embargo, esta visibilidad formularizada del

discurso amoroso representa una verdad mucho más amplia. Según los niveles de nuestras posesiones verbales y eruditas, experimentamos y damos a conocer el amor como lo hicieron Jack y Jill, Romeo y Julieta o la Natasha de Tolstoi antes que nosotros. Nuestros celos imitan los de Otelo. Lear es nuestro «sustituto» —una palabra que busca la centralidad cultural de lo mimético, de lo prefigurado— cuando nuestros hijos nos visitan en silencio o con una reprimenda. Las sílabas rotas que generaciones han susurrado o jadeado en la retórica de la seducción y el contacto sexual provienen del repertorio de expresiones de Petrarca.

Los cambios básicos son raros. Pero la modernidad ha alterado las líneas que dividen la transgresión articulada, los tabúes y lo ilícito de lo socialmente sancionado en el habla y el imaginar de Eros. Las áreas asignadas a las partes públicas y privadas han sido redefinidas después de *Madame Bovary*. En la actualidad, se exhibe el lastre vivo de la intimidad, de lo no-dicho o de lo que se dice a la persona amada en la desprotegida desnudez de la confianza final. Como nunca antes, incluso en las torpes idiosincrasias de nuestra sexualidad, estamos reglamentados, comprometidos. La inocencia de la obscenidad se ha desplazado hasta la

última incomodidad total que nos queda disponible, que es la de la plegaria. Sabemos esto aunque sólo sea por virtud de un juego de palabras y un hallazgo supremos que se encuentran en el clímax de uno de los últimos poemas de Celan. Dice a la amada, dice de la amada que ella «10 libera con cama y plegarias». El juego de palabras no se puede traducir: *bettest* / *betest*. Pero la maravilla de la armonía es clara. El comercio del amor encuentra lo hasta-ahora no-dicho. La intimidad es renovada, Eros se traduce (como en Bottom) en *Logos*. Y esta traducción habla de libertad.

Es necesaria una extraña fuerza y

abstención de *re*-conocimiento, de *re*-referencia implícita, para leer el mundo y no el texto del mundo tal como ha sido previamente cifrado para nosotros —las ciencias saben de este atolladero—. El artista o el pensador excepcionales leen el ser de nuevo. Nosotros, paseantes domingueros, caminamos detrás de Rousseau. Hay nínfulas en nuestras esquinas desde *Lolita* de Nabokov. Este guión y esta pre-figuración por parte de lo imaginario no es un hecho dominante sólo en aquellas civilizaciones que consideramos técnicamente letradas. El poder de la narrativa oral y de las ficciones heredadas sobre las supuestas sociedades «primitivas» o iletradas es

aún mayor. Estas sociedades casi pueden definirse como sociedades de recuerdo autorizado, de pre-cripción ritual. Puesto que somos animales de lenguaje e imágenes y puesto que el origen y la transmisión de lo ficticio (lo mítico) son orgánicos al lenguaje, gran parte, quizá la mayor parte, de nuestra existencia personal y social ya ha sido dicha. Y quienes nos hablan son los poetas.

«Es el hechicero», dirían los antropólogos. Y no sabemos de culturas donde el poeta y el hechicero no sean, al principio, la misma persona. Intuitivamente, se considera que la canción fue lo primero. Las métricas del

poema y las cadencias de nuestra prosa son traducciones de la música. La universalidad de la música, hemos dicho, proclama la humanidad del hombre; se extiende desde el tono significativo o el grito rudimentario hasta lo que considero la más compleja organización simple de las interacciones de sentimientos y significados que conocemos, que es la desplegada en un cuarteto de cuerda. A su vez, nuestras percepciones, la inmediatez de nuestras percepciones de la armonía y la disonancia, parecerían no corresponderse sólo con nuestras lecturas y estados interiores del ser personal, sino también con las del

contrato social y, en el fondo, del cosmos (la «música de las esferas»). La energía que es la música nos pone en relación sentida con la energía que es la vida; nos pone en una relación de inmediatez experimentada con el acto primario de ser abstracta y verbalmente inexpresable, aunque del todo evidente. La traducción de la música en significado, en significado que es enteramente musical, trae consigo todo el conocimiento somático y espiritual que podemos tener del misterio central (¿de qué otra forma se podría decir?) que somos. Y que esta energía de existencia está mucho más honda en nosotros que cualquier determinación

biológica o psicológica. De este modo, parecemos albergar en el umbral del inconsciente, a profundidades irrecaptulables para el habla y la lógica del habla, intimidades, incisiones en la sinapsis de la sensibilidad, de una estrecha relación entre los principios de la música y los del propio significado humanamente-puesto-en-acto.

Considerándolo de modo estricto, un mundo sin música está fuera de nuestras convicciones de orden y deseo. No sería necesariamente un mundo muerto en el sentido geológico y biológico, aunque sería explícitamente inhumano.

Aquí, también, las percepciones canónicas son pocas. De nuevo, incluye

a Platón y san Agustín. Hay maravillas del símil y la invocación en Shakespeare; hay páginas en Schopenhauer, en Nietzsche. Pero no tenemos una comprensión definida y sistemática de su constante y enorme impacto. Podemos decir que la música es tiempo organizado, lo cual significa «hecho orgánico». Podemos decir que este acto de organización es un acto de libertad esencial, que nos libera del insistente tic-tac de los relojes biológicos y físico-matemáticos. El tiempo que la música «toma» y que da cuando la ejecutamos o experimentamos es el único *tiempo libre* que se nos concede antes de la muerte. Podemos

especular, y lo hemos hecho desde los antiguos rapsodas hasta los actuales neurofisiólogos, sobre las posibles concordancias —un préstamo musical— entre los ritmos corporales y las cadencias subliminales por un lado y las convenciones estructurales de la música por otro. Pero donde no hay metáfora, casi todo lo dicho no es más que verborrea, en un sentido etimológico extremadamente puro.

Lo que sabemos es el poder relevante. El cuento popular y la metafísica, el mito y la psicoterapia, Eros y los ritos religiosos, comparten el conocimiento de que la música puede, literalmente, hacer enloquecer, hacer

vibrar la violencia, consolar, exaltar, sanar, despertar a Lear de su loca oscuridad. Hay cadencias, coros y modulaciones que rompen o alivian el corazón o, en realidad, lo alivian cuando está roto. Hay relaciones tonales que nos hacen extraños a nosotros mismos o que, por el contrario, nos empujan hacia su casa. Hay *andantes* (el truco de la trascendencia de Mahler) que parecen derribar la cárcel del yo y nos reconcilian con la recurrente paz del ser. Hay *scherzos* (demasiados en Mozart) en los que la risa es perfectamente real y, al mismo tiempo, donde la risa es una última e incontestable tristeza. Las melodías —he citado la convicción de

que son «el supremo misterio del hombre»— pueden tender un' puente sobre un abismo o, por decirlo de otro modo, pueden vibrar subterráneamente y desequilibrar todos los fundamentos. Todas estas cosas, sin embargo, son banalidades poco convincentes.

Cuando intentamos hablar de música, hablar la música, el lenguaje nos tiene cogidos, con resentimiento, por el cuello. Éste, creo, es el significado oculto de la fábula de las Sirenas. Más antiguo que el lenguaje lleno de «tronos, dominios, poderes», más secreto que los otorgados al habla, la música está al acecho del hablante, del lógico, del que confía en la razón (Odiseo por

excelencia). Las Sirenas prometen órdenes de comprensión, de paz (armonías) que trascienden el lenguaje. El animal de lenguaje, el hombre, acorazado en su voluntad de poder que es la gramática y la lógica, debe resistir. Tiene que ensordecerse a las insinuaciones de la canción. De otro modo, será arrastrado fuera de sí mismo —el movimiento extático— hasta algún irremediable sueño de la razón.

Pero las Sirenas son eternas. No quedan destruidas por la astucia de Odiseo. Tras el velo del discurso racional, la música parece tararear y divulgarse. El sonido siempre está amenazando con atraer tras él, con la

fuerza de la marea menguante, las serviles estabilidades del sentido. Lo hace en cada juego de palabras, en el torrente y los remolinos de las asociaciones de palabras. La gran poesía es, de una forma muy exacta, aquella en que este murmurar de regreso a casa de la marea musical está hecha para enriquecer, para profundizar la vida de la palabra. Un poema de verdad, una prosa viva o un movimiento filosófico completamente consonante con su sintaxis es aquel en que Odiseo pone palabras observantes al canto de las Sirenas.

Para la pregunta del cómo nos posee la música no tenemos una respuesta

creíble y, menos aún, que pueda examinarse de modo material. Todo lo que tenemos son más imágenes. Y la desafiante evidencia de la experiencia humana.

Hay aquí presa fácil tanto para el positivismo como la desconstrucción.

He intentado decir que la única relación que podemos ofrecer del encuentro ontológico entre libertades, tal como tiene lugar en nuestro encuentro con lo estético, es intuitiva. Las resumidas indicaciones que he dado para las entradas en nuestra consciencia y nuestra humanidad receptiva del arte, la música y la literatura son impresionistas y metafóricas. Dan por

sentado una subjetividad irreductible, la finalidad de un yo cuya libertad, cuya *cortesía* hace posible el reconocimiento del otro. Un axioma del diálogo garantiza el concepto mismo de un encuentro con la forma inteligible. La epistemología y ciertas direcciones de la psicología actuales —las líneas de negación que llevan desde algunos elementos de Nietzsche hasta Lacan y Foucault— proclaman la vaciedad del sujeto. El yo, una ficción tan útil para las atávicas pretensiones y prácticas de poder del llamado humanismo clásico, se ha disuelto. Por su parte, la desconstrucción niega cualquier estabilidad o plenitud de sentido en el

seno de los actos y formas enunciatorios.

He subrayado el cariz radical, el sugerente virtuosismo de estas disoluciones y negaciones. Nada de lo que he dicho en relación con la descripción existencial, ningún recurso a las inmediateces y la evidencia de nuestra experiencia común del significado y el arte, ha *refutado*, de manera lógica y verificable, los desafíos del nihilismo —y «nihilismo» no es peyorativo, sino que se refiere a las subversivas provocaciones de la obra satírica—. Lo que es peor: mi constante apelación a los más gastados símiles, imágenes, metáforas o ejemplos refuerza

la postura escéptica (positivista) y deconstructiva. Sin embargo, no puede haber modelo (teoría) sistemático, mensurable, de las categorías de posesión y respuesta que he invocado. Lo que los dialécticos de la negación después de Nietzsche y de Freud se han propuesto poner al descubierto y vaciar son sólo las ficciones emotivas, los postulados de inmediatez y de pathos que el humanismo ha insinuado en la gramática y en la apatía que llamamos «sentido común».

Repetiré una conclusión anterior: en el plano profano, en el de la psicología pragmática o del consenso general, no se puede responder de manera adecuada a

las pretensiones de la nada. Si los términos del razonamiento no exceden los de la inmanencia, la presencia libre y efectiva del significado en el interior de la forma no puede ser definida correctamente ni recibir plausibilidad metafísica. Hoy, la imaginación liberal se encuentra más o menos a sus anchas con el discurso múltiple de las incertidumbres. En esta multiplicidad y esta indeterminación de discursos y modelados metafóricos posibles, percibe un garante de la tolerancia. Sospecha, en cualquier sed de absolutos, no sólo una simplicidad infantil sino los viejos y crueles demonios del dogma.

Las relajadas ironías y liberalidades

de esta posición son atractivas. Al mismo tiempo, bien pudiera ser que inhiban no sólo un acceso más profundo y vulnerable a la cuestión de la generación del significado y forma, sino de que sean el reflejo de cierta condición reducida de lo poético y del acto de creación en nuestra cultura (lo que he llamado «el epílogo»). Son estas proposiciones las que deseo comprobar. Ello comporta dar otro paso, un paso más allá del buen sentido moral y de lo existencialmente empírico. Es un paso incómodo *más allá de las palabras*, donde la «turbación» debe servir, justamente, para forzar la inferencia más allá de las palabras. Trascendencia es

otro nombre, casi técnico, de este paso. Dante nos sirve de ayuda cuando habla de volver «la popa a la alborada». Hacerlo quizá pueda causar un *folle volo*, un vuelo alocado e insensato. Pero no veo otra posibilidad.

## 5

¿Por qué tiene que existir el arte? ¿Por qué tiene que existir la creación poética? La pregunta es idéntica a la planteada por Leibniz: ¿por qué ha de haber ser y sustancia?, ¿por qué no hay bien nada? Aunque es una pregunta más restringida. La abundante prodigalidad del mundo fenoménico, su inagotable

despliegue (su «estar-allí») de energías y formas, sensorias, comunicativas, es tal que sacia incluso el más hambriento apetito de percepción, incluso las más amplias capacidades de recepción. Los colores, las metamorfoseantes formas y sonoridades de lo real exceden de modo inconmensurable las capacidades humanas para el registro y la respuesta. La lógica animada de las simetrías congruentes, de los motivos orgánicos en el cuerpo humano, es un prodigio designado —un prodigio de diseño tal como lo vemos en el famoso icono del hombre frontal y cósmico de Leonardo — capaz de abrumar la comprensión. Y es en esta tensa cesura entre la

inteligibilidad analítica y la percepción, cuando la cognición contiene su aliento, y nuestro sentido del ser se hace anfitrión de la belleza. ¿Por qué, entonces, el arte? ¿Por qué el reino creado de la ficción?

Obligada a tomar la apariencia de una proposición verbal, de una reivindicación abstracta, ninguna respuesta puede ser la adecuada para enfrentarse a la fuerza de lo obvio. Sólo puedo expresarlo de este modo (y cada poema, pieza musical o pintura de verdad lo dice mejor): hay creación estética porque hay *creación*. Hay construcción formal porque hemos sido hechos forma. Hoy, los modelos

matemáticos proclaman haber accedido hasta los orígenes del presente universo. La biología molecular puede tener a su alcance el desenmarañamiento del hilo en cuyo principio está la vida. Nada en estas prodigiosas conjeturas desarma, y menos aún explica, el hecho de que el mundo es cuando podría no haber sido, el hecho de que estamos en él cuando podríamos, cuando podíamos, no haber estado. El núcleo de nuestra identidad humana es nada más y nada menos que la tornadiza aprehensión de la presencia, la facticidad y la perceptible sustancialidad radicalmente inexplicables de lo creado. Es; somos. Ésta es la rudimentaria gramática de lo

insondable.

Considero que el acto estético, el concebir y el venir a ser de lo que, de modo muy preciso, podía no haber sido concebido o podía no haber venido a ser, como una *imitatio*, una reproducción a escala real, del inaccesible primer *fiat* —la Gran Explosión de las nuevas cosmologías, con anterioridad a la cual no puede haber, al verdadero modo agustiniano, «tiempo» alguno, no es menos un imperativo teórico y una «determinación de límites» como lo es la narrativa de la creación en la religión—. La naturaleza conceptualmente insoluble de ese «hágase» originario comporta la

posibilidad, conceptualmente inaccesible excepto un sentido formal trivial, de la nada anterior, del vacío. Incluso el texto, el lienzo y la composición tonal más innovadores y revolucionarios surgen de algo: de los límites de la fisiología, del potencial de los medios lingüísticos o materiales, del ambiente socio-histórico. Muy adentro de todo «acto de arte» yace el sueño de un salto absoluto en la nada, de la invención de una forma enunciativa tan nueva, tan singular para su engendrador, que dejase, literalmente, atrás el mundo anterior. Pero la escritura de poemas, la composición de música, el tallado de la piedra o la madera por hombres y

mujeres mortales no se basa sólo en la circunstancia disponible: es un *fiat*, un movimiento creativo, siempre posterior al primero. Es la naturaleza de esta «posterioridad» —el término y la pregunta ya son vitales en Aristóteles— lo que exige clarificación.

Tradicionalmente, la filosofía y psicología del arte han proporcionado una respuesta hecha. Cualquiera que sea su aparente novedad, cualesquiera que seafo1 sus técnicas de dislocación, la ficción verbal, la pintura, la escultura, son, en última instancia miméticas. El Surrealismo, los *collages* y las tácticas no figurativas con la palabra o la forma son simplemente disfraces. Los

elementos del mundo, de los componentes de la existencialidad habitada están ahí. Un «negro sobre negro» es una instantánea de la noche; un centauro es un guión entre realidades manifiestas. El obstinado «estar-allí» de las cosas (éste es el tema de la crucial poesía de Ponge), la inferencia de la inmanencia, buscan las más extremas fantasmagorías verbales. Querámoslo o no —y esto constituye la ilimitada cárcel del lenguaje—, nuestra mirada reflexiva elabora sombras de familiaridad, de secuencia significativa, a partir del verso sin sentido, de la escritura concreta y el juego aparentemente aleatorio. Alguna

finalidad de realismo, de reproducción socialmente sancionada, es, hasta donde llegan la literatura y las artes plásticas no tanto una opción libre como un hecho ineludible.

La categoría de lo mimético explica, desde Aristóteles, la eminente suma de lo que experimentamos como literatura y las artes. Leemos poemas y novelas, miramos pinturas, porque, aunque a menudo sean de un desconcertante estilo oblicuo o enmascarado son del mundo o tratan sobre él. Esta residencia dependiente, esta «referencialidad» («*aboutness*»), incluso cuando los espejos están trucados, reclama y satisface, en última instancia, un

profundo impulso hacia el reconocimiento. Como declara la doctrina aristotélica, el animal humano imita, es instinto junto con re-actualización.

Observamos en seguida que el principio mimético se aplica sólo a los modos más triviales y programáticos de música. ¿Qué hay, en el mundo, semejante la música? ¿A qué se parece la música? Haré de nuevo hincapié en esta pregunta al final de este ensayo. La debilidad de nuestras respuestas verbales me parece de lo más iluminadora.

De todos modos, incluso respecto a las formas ontológicamente narrativas,

que son las de lo poético y lo artístico en el sentido más estricto, el concepto mimético, la instintiva *imitatio mundi*, deja demasiado por responder. Dado el mundo, ¿por qué la segunda mano de la ficción, de las artes? Si la *mimesis* es el poder necesario y suficiente, ¿por qué, entonces, no habría de ser la fidelidad reproductora la cumbre del mérito estético? ¿Por qué no habría de aspirar toda invención formal a la condición de inocencia fotográfica? Existen, sin duda, códigos programático-políticos de *verismo*, de «realismo social» que, de hecho, buscan imponer esta aspiración. La imaginación libre las desprecia. Si bien las invocaciones del carácter innato

de la mimesis se adentran mucho en el «cómo» de la literatura y las artes, no nos hablan, excepto en un sentido psicológico determinista, del «porqué». De nuevo, pregunto: ¿por qué ha de haber poemas? (Leibniz preguntaría: ¿por qué no habría de haber ningún poema?) El axioma de que hay *poiesis* «porque» hay creación es, a buen seguro, un lugar común. Y, sin embargo, este «porque» es el que desafía el entendimiento.

Creo que la creación del ser por parte del poeta, el artista y, en un modo aún por definir, el compositor es *contra*-creación. El pulso de motivo que relaciona la procreación de formas

significativas con el primer acto de creación, el llegar al ser del ser —la palabra alemana *Schöpfung* contiene tanto la idea de nacimiento como la del abismo fértil—, no es mimético en cualquier sentido neutral o reverente. Es radicalmente agonal. Es rival. En todos los actos de arte sustantivos late una furiosa alegría. La fuente es la de la furia amorosa. El creador humano está furioso de su venida *después*, de ser, para siempre, segundo con respecto al misterio original y originador de la formación de la forma. Cuanto más intensa, cuanto más maduramente consideradas sean la ficción, la pintura y el proyecto arquitectónico, más evidente

será en su interior el tranquilo fervor de lo secundario; más sensible será la arremetida del maestro creador hacia una totalidad competidora. El artista mortal engendraría —ese «único engendrador» del principio de los sonetos de Shakespeare—, llevaría a cabo, haría una *suma* articulada del mundo, tal como hizo el innombrable rival, el «otro artesano» (como dijo Picas so), en aquellos seis días. Esto es justo lo que hacen los *haikus*, el más breve de los estudios de Webern o el temprano Kandinsky de un jinete en un bosque nocturno, tan concentrado en su escala que tenemos que acercarnos a él. Crean un contramundo tan completo, tan

marcado por la huella de la mano de su artesano, su «segunda mano» que este mundo «llama, golpea y entra en nuestra alma» (Browning) y, a su vez, nosotros le damos eco, santuario de recuerdo, descubriendo en él un alojamiento para nuestros reconocimientos y necesidades más íntimos.

Es cierto que, más a menudo que otra cosa, los medios de la contra-elaboración del artista y el poeta, de su *mundus contra mundum*, son los de lo existente (de nuevo, la música es el principal intruso). Ni siquiera un Dante puede realizar plenamente su ardiente deseo de decir *quello che mai fue detto d'alcuna* («lo que nunca fue dicho por

nadie»). Ni siquiera un Van Gogh puede «renovarlo» por completo. Las ficciones y los imaginarios formales seleccionan y recombinan a partir del almacén del mundo. (Una cosecha es una recolección.) Pero también lo hacen en lo que quiero definir como una elevada y constante *invidia*, una envidia piadosa o encendida. El texto y el retrato importante, pero también el paisaje y la naturaleza muerta preguntan: «¿Por qué no estaba yo en el principio, por qué no es mío el acto organizador de la forma que se convierte en significado?». Toda nominación —y los poetas, los artistas son quienes dan nombres a las formas y a la presencia del ser— contiene su

germen de violencia, su lucha por la primacía. La imagen de Jacob y su ángel es, por encima de todas las otras, emblemática de lo poético. «¿Por qué fui nombrado antes de poder nombrar, por qué arrastrarme detrás?», pregunta el poeta.

De ahí el lugar central del género del autorretrato en la *poiesis*. El motivo autobiográfico, el autorretrato, es el menos imitativo, el menos reflejante de las elaboraciones estéticas. «Pintándose a sí mismo» —una expresión llena de carga semántica—, el escritor o el artista vuelve a poner en acto la creación de su propia *persona*. No ha querido esa creación; no tiene elección

en sus rasgos. El autorretrato es la expresión de su compulsión a la libertad, de su intento agonista de reposer, de conseguir el dominio sobre las formas y los significados de su propio ser. Es difícil que haya un acto más imperioso de «segunda» creación, en ningún lugar existen desafíos más drásticos al propio y no dominado llegar a ser, si no es en la secuencia de autorretratos de Rembrandt. ¿Dónde encontramos una rebelión más cáustica contra el «otro moldeador» sino en la de los autorretratos de Van Gogh; en especial, en el del artista con guardapolvo azul sosteniendo en la mano los útiles de la contra-creación

que son la paleta y los pinceles? Hay en este lienzo un acercarse a la muerte, pero a la muerte mantenida momentáneamente a raya porque se la mira con una libertad específica. Una libertad similar, la compulsión del artesano mortal de crear para él y otros la singularidad, la verdad de su propia esencia frente a la servidumbre de su llegada involuntaria, no elegida, al mundo y frente a la lógica absurda e innominada de la muerte, inspira los quince cuartetos de Shostakóvich. En este caso, la autobiografía es una rúbrica inadecuada. Estos cuartetos constituyen —en un sentido descartado por la biología moderna— un acto de

generación espontánea. El compositor «compone» su propia identidad privada, social y política. Re-nace a una libertad inviolada, a una posesión de su propia llegada y salida aquí. El poder, la complejidad de contracreación de los sonetos de Shakespeare (como los de Miguel Ángel) es múltiple. Sin igual en su capacidad para poblar el mundo de nuevo en sus obras, Shakespeare, en los sonetos, invoca deliberadamente la presencia de un maestro rival. La investigación podría identificar a algún dramaturgo o novelista contemporáneo. Y ese componente puede que exista, pero la inferencia llega mucho más hondo. La competición es entre creador

y creador. ¿Engendró el arquitecto originario al único engendrador? En su presión en favor de la introspección, en sus inagotables modulaciones sobre rivalidad y nacimiento, una presión y una modulación delicadas y extrañamente violentas al mismo tiempo, los sonetos reapropian, criban de misterio involuntario, la verdadera naturaleza la identidad creada y creativa del propio Shakespeare. También aquí, el autorretrato es el modo más oponencial de creación. La mimesis es reposición.

Al formular esta hipótesis, soy muy consciente de su posible tendencia hacia la masculinidad. Siento plenamente su

inferencia (más que metafórica) de una primacía masculina en la creación de grandes obras ficticias —una primacía que no se explica del todo recurriendo a una base social, histórica o económica — y de una imagen o metáfora patriarcal y militante de Dios. Es posible que exista, aunque en absoluto de modo necesario, una influencia del género en cualquier modelo de creación tan agonal como el acto de lucha con el «otro creador». Estoy convencido de que en la poesía o en las novelas escritas por mujeres existe una fuerza de contracreación de posesión y *corrigenda* del mundo tan fuerte como en las escritas por hombres. ¿Ha habido

mayores luchadores con el «ángel que es terrible» que, por ejemplo, George Eliot o Ajmátova? Y sin embargo... ¿No hay algún formidable indicio en la ausencia casi total de cualquier escritora importante en el teatro? ¿Acaso, de algún modo, en algún nivel primordial para el ser de la mujer, es la capacidad biológica de procreación, de engendrar vida formada, esencial en ella, tan creativa, tan satisfactoria como para subvertir, convertir en comparativamente menor ese engendramiento de personajes ficticios que es la sustancia del teatro y de gran parte del arte representativo? ¿Estará la experiencia femenina del nacimiento de

un hijo —una experiencia inaccesible en su esencia a la percepción masculina— tan emparentada al enigma, a la santidad del ser de la vida misma («¿por qué no hay nada?»), que casi excluya el impulso a la rivalidad con un «Dios celoso» que me parece tan crucial para lo estético? El a menudo legítimo rencor de las actuales críticas feministas y la vengadora impaciencia de la acusación feminista contra la estética y la teoría filosófica tradicionales dificultan la indagación. La simple banalidad de que la literatura, las artes y, por encima de todo, la composición musical han sido hasta ahora, abrumadoramente de procedencia masculina provoca un

amargo rechazo a la discusión. Se supone inadmisible la conjetura —ya la he indicado— de que este hecho tenga otras raíces además de la opresión «falocrática», la restricción social o la servidumbre doméstica. Es una pena. Porque no hay, me aventuro a creer, problema más pertinente —aunque insolublemente complejo y resistente al positivismo psicológico o sociológico — que el del género y la poética, el del género, la sexualidad, y el impulso a la ficción. ¿Podemos seguir pensando con honradez sobre creación y génesis, sobre el venir al ser de formas de vida que relacionan el poema o la pintura con la existencialidad misma, sin considerar

la esencia de la donación de forma que es el nacimiento de un niño y la abstinencia de la *poiesis* que este acto pueda comportar? ¿Acaso la mujer, como dijo Shakespeare, «seca» en su «cerebro la idea ya viva, / haciendo / al vientre en que crecía / su sepulcro»? En todo caso, no conozco la respuesta. Quizá la conocía Robert Frost cuando hablaba de «contra-amor».

Lo que es seguro es que los grandes artífices —y *son* esencialmente hombres — no han hecho ningún secreto de su lucha. Los sonetos de Miguel Ángel parecen marcar los asaltos de estos feroces combates. La promesa de la figura está viva dentro de la piedra.

Sólo el «rudo martillo» de Miguel Ángel puede hacerla salir a la luz de su inmemorial escondite, del sueño concreto de la materia. Pero, ¿es él, entonces, su hacedor? Sin tregua, el maestro lucha con la fuente de prefiguración y, en esa lucha, los celos y la piedad son una sola cosa. La noción —tanto en el sentido común como técnico— del poeta, el artista, de Mozart o Beethoven, como *alter deus* tiene su remota ascendencia en la casi divinización de Homero, en el sentimiento, extendido entre los neoplatónicos, los pedagogos y críticos gramáticos de la antigüedad tardía, según el cual la *Iliada* y la *Odisea*

representaron una hazaña más que humana de creación ordenadora. ¿No fueron, según Herodoto, Hesíodo y Homero responsables de la nominación y calificación de los mismos dioses en cuanto a poderes y trabajos respectivos? ¿Y no abrimos la *Eneida* de Virgilio al azar para descubrir en el pasaje encontrado una guía sobrenatural, una revelación, de nuestro propio destino (las *sortes*)?

El poeta, el maestro artesano como «otro dios» es un lugar común renacentista. Corre como un hilo brillante, a la vez arrogante y piadoso, a través de las *Memorias* de Cellini e informa misteriosamente su gran

*Crucifijo* que se encuentra hoy en El Escorial. Este motivo de divinidad alternativa bien pudiera ser la clave decisiva de la manía por la invención y el diseño en Leonardo, del inconfundible ejemplo del parecido con Dios Padre en los autorretratos de Leonardo. En su prefacio a un catálogo de una exposición de Gauguin (1895), Strindberg es tajante: Gauguin es «el Titán que envidia al Creador y que en su tiempo libre realiza su pequeña Creación propia». Una Creación, añadiríamos, obsesivamente dénica, resuelta de un modo casi vehemente a la cancelación de la Caída. Resulta sorprendente, en una época tan profana,

la fuerza y la persistencia del *topos* del artista como dios, del Dios rival. «En realidad, Dios no es más que otro artista», declaró Picaso, cuyo apetito de invención, de autorrecreación fue, sin lugar a dudas, el de un demiurgo. Tras finalizar sus pinturas en la Capilla del Rosario, en Vence, Matisse afirmó: «Las he hecho para mí». «¿No había dicho que las hacía para Dios?», objetó una monja llamada Jacques-Marie. «Sí, pero yo soy Dios», contestó Matisse. El símil de James Joyce para referirse al dramaturgo en *Retrato del artista adolescente* tiene su orgullo y desapego trasnochados: «El artista, como el Dios de la creación, permanece dentro,

detrás, más allá o encima de su obra, invisible, libre de la existencia, indiferente, cortándose las uñas». Las afirmaciones de este estilo son legión. Y continúan hoy en día.

Nosotros, lectores, oyentes y espectadores, experimentamos lo estético, somos fieles a la examinadora libertad de su ingreso en nuestro ser, cuando reconocemos dentro de sus formalidades los rasgos de la creación misma. Al responder al poema, la obra de música o pintura, ponemos otra vez en acto, dentro de los límites de nuestra creatividad menor, los dos movimientos definidores de nuestra presencia existencial en el mundo: el del llegar a

ser donde nada era, donde nada podía haber seguido siendo, y el de la monstruosidad de la muerte. Pero, aunque sólo sea a una escala milenaria, el último absoluto está atenuado por el potencial de supervivencia del arte. La lírica, la pintura, la sonata, resisten más allá de nuestras vidas y la del artífice. Lo estético, más allá de cualquier otro modo accesible a nosotros, es la configuración sentida de una negación —por parcial que sea, por «figurativa» que sea en el sentido más estricto— de la mortalidad. Representar para nosotros la situación o los personajes ficticios de un texto, recomponer perceptivamente los objetos o el rostro en la pintura,

hacer la audición resonante a la música por medio de una complementariedad interior, conceptual y corporal al mismo tiempo, es rehacer la creación. Leer bien, aceptar la luz del carácter presente específico en la pintura u oír las relaciones dinámicas en el argumento tonal es generar de nuevo, despertar del silencio, de la ausencia potencial, los procedimientos del artista. Una teoría estética es siempre el intento de llegar a producir, en el alegre y libertario escándalo de la resurrección, el concepto de forma histórica y racional.

Hemos visto que incluso la respuesta más penetrante y concordante encontrará una «otredad» irreductible. Ninguna

lectura abarca, de forma definitiva, los significados, la vida-en-el-significado, del poema. Donde es digna de alegría y bienvenida serias, una forma estética, una contra-creación, contiene algo que desafía una incorporación definida y estable. Cuando los artistas y escritores nos dicen que no son regentes de los significados latentes o completos de sus propias concepciones, atestiguan esta «otredad». Cuando lectores, intérpretes o espectadores de sensibilidad y conocimiento comparables ofrecen respuestas discordantes de la misma obra, es sencillamente porque su propio ser libre ha topado con facetas diferentes de aquello que, en la forma

estética, es en sí mismo irreductible a esa forma. Creo que esa «otredad» es, de un modo casi material, como un vestigio siempre renovado del momento original, nunca del todo accesible, de la creación. Es, dicho con una expresión y una imagen de la actual cosmología, la «radiación de fondo» la que habla del llegar a ser de nuestro mundo. Pero, a diferencia de esas espectrales longitudes de onda, la «otredad» que tanto creador como receptor experimentan en la poética, la música y las artes no tienen sólo una gravedad específica —la inflexible autoocultación, la libertad de permanecer en silencio en lo que amamos y esperamos conocer mejor—

sino que también tiene, a menudo, un aura de terror. De ahí la celebridad del grito de Rilke a los «ángeles», a aquellos que lo desgarran al principio de las *Elegías de Duino*. Todas las partidas, todos los principios desde la paz de la nada, dan miedo.

En la mayoría de las culturas, en el testimonio dado de la poesía y el arte hasta la más reciente modernidad, la fuente de la «otredad» ha sido actualizada o metaforizada como trascendente. Ha sido invocada como divina, mágica o daimónica. Es una presencia de radiante opacidad. Esta presencia es la fuente de poderes, significaciones, en la obra, en el texto,

poderes y significaciones no queridos ni comprendidos conscientemente. Hoy, resulta convencional atribuir este exceso vital a lo inconsciente. Tal atribución es una expresión profana de lo que he llamado «alteridad». El tropo de lo inconsciente, por más que intentemos situar su validez, es una traducción a un código en apariencia racional de lo que en vocabularios y sistemas de pensamiento de otras épocas se denominaba *daimon*, el aliento mántico de la extrañeidad que habla por medio del rapsoda, que guía la mano del escultor. En Occidente, se buscaba a esas sembradoras de los poderes de la forma significante: las Musas. Lo que

importa no es el estilo de la designación, sino la afirmación, implícita y explícita, en poesía, en arte, desde las pinturas rupestres prehistóricas, de la presencia agonal-colaboradora de agentes situados más allá de la autoridad o del alcance conceptual del artífice. Lo que importa en la insistencia casi violenta de Van Gogh en el hecho de que la colocación del pigmento, del «amarillo que está de algún modo en la sombra del azul», es —según la observancia más severa del término— un acto metafísico, un encuentro con la autoridad opaca y previa de la esencia.

Por su parte, nuestra aprehensión de

esa esencia dentro pero, también, «detrás» de lo presente y de la representación en lo estético es, de modo indispensable, la condición de la confianza. Acordamos derechos de posesión a las ficciones de la literatura, a las sugerencias icónicas colocadas en nosotros por el pintor, al pulso vital de la música; colaboramos, con lo mejor de nuestros medios receptores y conmemorativos, en la regeneración y perpetuación de la obra del artista, en la medida en que también experimentamos el indómito «estar-allí» de un partícipe secreto, de una creación anterior con la cual y contra la cual el acto de arte ha sido realizado. No concibo otra

explicación, ya sea, en primer lugar, psicológica —signifique lo que signifique la palabra—, para el lastre invisible que otorga una pulida densidad de «vida real», una presencia que excede con mucho la de la humanidad corriente, a los *dramatis personae* de lo épico, el teatro o la novela. En inglés, la palabra «*character*» significa tanto la marca en la página como el «personaje». Y existe sin duda un sentido en el que un Odisea, un Falfstaff o una Anna Karénina son «caracteres», que es decir nada más y nada menos que dispositivos de signos léxico-gramaticales sobre una página. Sin embargo, lo que llama la atención es, de modo muy preciso, el

salto cuántico entre el personaje como letra y el personaje como presencia, y como una presencia a menudo mucho más rica, más exigente de sanción exploradora y mucho más duradera que la nuestra. Salvo en un sentido formalista, la suma de «caracteres» no crea un «personaje». La modulación exponencial de lo semiótico en orgánico tiene lugar en la «colisión» (el agresivo término es de Hölderlin) entre la mecánica de la forma y la «otredad» en el significado. Aquellos que percibieron la transparencia trascendente como «mediante espejo, borrosamente», o urgieron la generación de la letra en espíritu, estaban diciendo lo mismo,

aunque en un estilo más inmediato a lo obvio que el nuestro.

No puede haber, insinúo, visión inteligible de nuestra experiencia interior de lo estético ni de nuestra libre responsabilidad ante esa experiencia si deseamos por completo tal suposición en relación con las continuidades sentidas entre, por un lado, la creación de poesía y arte y, por otro, el residuo o la reactualización de la creación previa del ser. Si los «personajes» son sólo «caracteres», entonces la forma es sólo formalidad y el significado sólo inocencia o ilusión momentáneos frente a la secuencia de signos, autosubvertidora y arbitraria en lo

semántico. He intentado demostrar que esta alternativa es irrefutable dentro de sus propios términos, dentro de su propio ironizante juego retórico. También es, creo, manifiestamente falsa para la experiencia humana, tanto la del artista como la del receptor.

Hemos llegado a un punto en que, por convincentes razones históricas y psicológicas, el idioma natural en el que afirmar semejante creencia ya no es aceptable de forma general. El psicoanálisis, la desconstrucción, el escéptico positivismo o agnosticismo de cualquier tipo identifican y se alimentan, de modo muy legítimo, de esta inaceptabilidad. *Lear* nos permite

frasear la diferencia radical. ¿Acaso «nada viene de la nada», como diría un nihilismo riguroso? ¿O podemos atribuir alguna consecuencia sustantiva, otro peso que no sea el del *pathos* metafórico, a la idea de que el exceso de significados completamente presentes pero inexpresables en el silencio de Cordelia es el del arte, de la poética, cuando éstos «se ocupan de la causa de Padre»?

En matemáticas, un sistema axiomático puede probar su consistencia sólo mediante la inclusión de al menos un postulado que no pueda ser demostrado en el interior de dicho sistema. Descartes apuesta por la

suposición indemostrable de que Dios no ha creado un universo fenoménico tal que engañe a la razón humana o que haga imposible la aplicación recurrente de las leyes naturales —la creación destructiva de semejante cosmos por parte de un «genio maligno» es perfectamente concebible para la lógica; es la intuición anárquica por excelencia —. Kant postula una disposición de acuerdo fundamental entre la estructura del entendimiento humano y nuestra percepción de las cosas. No puede demostrar este postulado. En realidad, afirma la inaccesibilidad de las «cosas en sí mismas» y las limitaciones categoriales de nuestras cogniciones. No

hay construcción, no hay imaginar intuitivo de nuestra identidad en el ser, de nuestras relaciones con el mundo, que no incluya al menos un hiato en la cadena de definición y demostración. No hay conjunto de ideas que, en relación con la conciencia y la «realidad», no dé al menos un salto en la oscuridad (el *a priori*) de lo indemostrable.

Este ensayo sostiene una apuesta por la trascendencia. Sostiene que hay una presuposición de presencia en el acto de arte y en su recepción, en la experiencia de la forma significativa. La significatividad no es un dato invariable. Existen, de hecho, vacíos, «rupturas» deliberadas o patológicas o espacios

para el «sin sentido» en los, de otra manera, inteligibles modos de enunciación. Pero no son esenciales. Existen indecifrabildades. También son fenómenos marginales. No hay, no puede haber, un final para el desacuerdo y la revisión interpretativos. Sin embargo, donde se lo emprende de manera seria, el proceso de disentir circunscribe y clarifica acumulativamente el terreno en disputa. La irreductible autonomía de la presencia, de la «otredad», en el arte y el texto rechaza, como he sostenido, tanto la paráfrasis adecuada como la unanimidad de hallazgo.

Estas convicciones son, en el lenguaje de la filosofía del lenguaje —

cuando es cortés—, una «verificación trascendental». No pueden ser demostradas lógicamente, formal o probatoriamente. La negación irónica, absurda o nihilista está siempre a mano. Y, también, la suspensión de la creencia que opera en la abstención liberal. Pero que no haya error: semejante «verificación trascendental» marca cada aspecto esencial de la existencia humana. Cualifica las conceptualizaciones, las intelecciones de nuestro advenimiento a la vida, de los elementos primarios de la identidad y los instrumentos psíquicos, de la fenomenología de Eros y de la muerte. Las hipótesis y los descubrimientos

científicos alteran los modos en que situamos, en que articulamos, las constantes de desconocimiento en nuestra circunstancia humana. Pueden desplazar, aunque sólo en un grado limitado, el equilibrio entre las «áreas de verificación» y aquellos que las trascienden. La limitación fundamental sigue en pie. Se encuentra afirmada, de modo lapidario, en «la ciencia no piensa» de Heidegger y al final del *Tractatus*. Además, el postulado al margen de la prueba, el salto hacia imágenes fundacionales, está más extendido en el seno de la ciencia de lo que se permite suponer al lego.

Sigue en pie la paradoja final que

define nuestra humanidad: siempre hay, siempre habrá, un sentido en el que no sabemos qué es lo que estamos experimentando y de qué estamos hablando cuando experimentamos o hablamos de lo que es. Existe un sentido en que ningún discurso humano, por analítico que sea, puede extraer un sentido final del sentido mismo.

Mi apuesta tiene que hacerse más específica. Estoy apostando, tanto en un estilo cartesiano como en uno pascaliano, por la conformadora presión de una presencia efectiva en los marcadores semánticos que generan *Edipo rey* o *Madame Bovary*; en los pigmentos o incisiones que externalizan

el *Políptico de Isenheim* de Grünewald o el *Pájaro* de Brancusi; en las notas, corchetes, marcas de *tempo* y volumen que actualizan el quinteto póstumo de Schubert. Generación, externalización, actualización: verbalizaciones abstractas de primarias llegadas al ser de la vigorosa y significativa forma del interior. Son re-actualizaciones, reencarnaciones por medio de medios espirituales y técnicos de lo que la interrogación, la soledad, la inventiva y la aprehensión del tiempo y la muerte humanas puede intuir del *fiat* de la creación, del cual, inexplicablemente, han salido el yo y el mundo en el que estamos arrojados.

Lo queramos o no, estas abrumadoras y tópicas inexplicabilidades y el imperativo de interrogación que está en el núcleo del hombre nos convierten en vecinos cercanos de lo trascendente. La poesía, el arte y la música son el medio de esa vecindad.

En la medida en que apuesta por el significado, una explicación del acto de lectura, en el sentido más amplio, del acto de recepción e internalización de formas significantes dentro de nosotros, es una explicación metafísica y, en última instancia, teológica. La atribución de belleza a la verdad y al significado es un gesto retórico o una muestra de

teología. Una teología, explícita o disimulada, enmascarada o confesa, sustantiva o imaginada, que garantiza la presuposición de creatividad, de significación en nuestros encuentros con el texto, la música o el arte. El significado del significado es un postulado trascendente. Leer el poema responsablemente (respondientemente), ser responsable ante la forma, es apostar por un reaseguro del sentido. Es apostar por una relación —trágica, turbulenta, inconmensurable, incluso sardónica— entre la palabra y el mundo, pero por una relación limitada con precisión por lo que la reasegura. Para los poetas, estas cuestiones están claras: una y otra

vez, un Dante, un Hölderlin, un Montale nos dicen de qué está hablando la poesía en el momento exacto en que las palabras fracasan y lo mismo hace la luz en la ventana de Vermeer y toda gran música.

## 6

¿Significa esto que toda *poiesis* adulta, que todo lo que reconocemos de una talla irresistible en la literatura, el arte y la música, es de inspiración o referencia religiosa? En tanto materia histórica, de inventario pragmático, la respuesta es casi inequívoca. La referencia y la autorreferencia a una

dimensión trascendente, a lo que se siente que reside, explícita —es decir, de forma ritual y teológica, por la fuerza de la revelación— o implícitamente, fuera del ámbito inmanente y puramente profano garantiza las formas creadas desde Homero y la *Orestíada* hasta *Los hermanos Karamázov* y Kafka; anima el arte desde las cuevas de Lascaux hasta Rembrandt y Kandinsky. La música y lo metafísico, en el sentido etimológico del término, la música y el sentimiento religioso, han sido virtualmente inseparables. En la música y por medio de ella, nos hallamos de la forma más inmediata en presencia de la energía en el ser, manifiesta aunque inexpresable

lógica y verbalmente, que comunica a nuestros sentidos y a nuestra reflexión lo poco que podemos atrapar de la desnuda maravilla de la vida. Considero que la música es la nominación de la nominación de la vida. Se trata, más allá de cualquier especificidad litúrgica o teológica, de un gesto sacramental. O, como dijo Leibniz: «La música es una aritmética secreta del alma ignorante del hecho de que está calculando» (*nescientia se numerare*).

Por esta razón, la música ha estado en el centro de mi argumentación desde el principio. Todo lo que cualquier ser humano a quien la música conmueva, para quien sea un agente otorgador de

vida, puede decir de ella es un tópico. La música significa. Rebosa de significados que no se traducirán en estructuras lógicas o en expresión verbal. En la música, la forma es contenido, forma contenida. La música es cerebral en sumo grado —y repito que las energías y relaciones formales en la actuación de un cuarteto, en las interacciones de voz e instrumento, se encuentran entre los acontecimientos más complejos conocidos por el hombre — y es también somática, carnal y una búsqueda de resonancias en nuestros cuerpos en niveles más profundos que los de la voluntad o la consciencia. Esto no son más que banalidades. Sin

embargo, todas y cada una de ellas ridiculizan la racionalización analítica. Todas y cada una de ellas rechazan la arrogancia del positivismo, de la exigencia de una explicación de las cosas que sea cuantificable, que demuestre psicológicamente o estructure de forma sociológica. En relación con la música, somos humanos, demasiado humanos. Pero las insinuaciones de una «no-humanidad» radical en el interior de los poderes de la música, ya sean diabólicos o consoladores, exaltadores o desoladores —siempre hay ambas cosas en la gran música—, las insinuaciones de una fuente y un destino situados de algún modo fuera del

alcance del hombre, siempre han presionado al compositor y al ejecutante. Siempre han convencido al puñado de sensibilidades filosóficas, desde Platón hasta Schopenhauer y Nietzsche, quienes siempre han tenido algo que decir acerca de la música que merecía ser dicho.

La música hace completamente sustantivo lo que he intentado sugerir de la presencia efectiva en el significado allí donde esta presencia no puede ser demostrada o parafraseada de modo analítico. La música aporta a nuestras vidas cotidianas un encuentro inmediato con una lógica de sentido diferente a la de la razón. Es, de manera precisa, el

nombre más verdadero de que disponemos para la lógica que opera en las fuentes del ser que generan formas vitales. La música ha celebrado el misterio de las intuiciones de trascendencia desde las canciones de Orfeo, contra-creativas hasta la muerte, hasta la *Missa Solemnis*, desde las últimas sonatas para piano de Schubert hasta el *Moisés y Aarón* de Schönberg y el *Cuarteto para el fin del tiempo* de Messiaen. Innumerables veces, esta celebración ha tenido claras relaciones con la religión; pero la relación central excede con mucho cualquier motivo u ocasión religiosos específicos. En modos tan obvios como para hacer de

cualquier afirmación un cansado cliché —y, sin embargo, con una naturaleza tremenda e indefinible—, la música coloca nuestro ser en tanto hombres y mujeres en contacto con aquello que trasciende lo expresable, que deja atrás lo analizable. La música se encuentra claramente incircunscrita por el mundo en tanto que éste es objeto de determinación científica y aprovechamiento práctico. Los significados del significado de la música trascienden. Ha sido desde hace mucho, continúa siendo, la teología no escrita de aquellos que no tienen o rechazan todo credo formal. O para decirlo al revés: para muchos seres

humanos, la religión ha sido la música en la que han creído. En los éxtasis del pop y el rock, la superposición es estridente.

Estadísticamente —un parámetro tosco pero innegable—, la pintura, la escultura y gran parte de lo que está encarnado en la arquitectura occidentales han sido, hasta la Ilustración, religiosas y, más específicamente, bíblicas, tanto en motivación como en contenido figurativo. La poesía épica y el teatro trágico están articulados dentro de un «altermundanidad» declarado o presupuesto; son completamente inseparables del postulado de «más

cosas en el cielo y la tierra». La tragedia, en concreto —y puede que sea, hasta hoy, el más elocuente e inquisitivo de todos los géneros estéticos—, está obsesionada por Dios, desde Esquilo hasta Claudel. Sitúa al hombre desamparado en esas encrucijadas en que el misterio de su condición se pone al descubierto a las ambiguas intersecciones de la amenaza y la gracia. Hay, como insinúa Sócrates, un corolario en la adversidad (*tristia*) de la alta comedia. Los dioses están más presentes en su ocultación cuando sonrían. Asistamos a la canción de Feste en *Noche de reyes*, a la risa mortal al final del enigmático *Così fan tutte* de

Mozart o a las despedidas de Chéjov.

El vehículo es, con mayor frecuencia, el del mito. El mito contiene una extraterritorialidad fundamental en relación con la finitud. Se trata de una etiqueta extraña pero, según creo, indispensable. Una cosmología positivista es finita, puesto que ata «cuerdas» —el último invento matemático-simbólico en la búsqueda de una Teoría General— alrededor del universo. Las teorías, los experimentos cruciales y los modelos algebraicos apuntan a una prueba. La prueba es, en esencia, terminal. Incluso en el infinito —un término preciso y técnico— hay final; en cambio, incluso el más humilde

de los mitos es abierto. La inferencia de posibilidad transracional en todas las formas míticas auténticas —suya es, realidad, «la música de lo que sucede»— no es una indulgencia arcaica. El mito ofrece al impaciente interrogar la más vívida percepción de la vecindad de nuestra experiencia cotidiana con la «otredad» en la vida y la muerte. En las literaturas y las artes antiguas, lo religioso y lo mítico están fundidos bajo la rúbrica común de lo mitológico. Las funciones de verdad de lo revelado en la Cristiandad, como la Transustanciación y la Resurrección, llevan una doble vida. Para el creyente literal, son a la vez narrativas de verdad

y la *translatio*, el «traslado», de la inexplicabilidad sistemática a la más escurridiza, intermitente y autointerrogante inexplicabilidad de la narración mítica. Observemos cómo esta dinámica de «traducción» —de nuevo Bottom es nuestro testigo—, de la modulación desde la forma postulada a la forma libre, es inherente en los significados que podamos o queramos atribuir al pasaje de la presencia real al pan y el vino en un caso y a la reversión de la muerte en vida en otro.

En todas partes, son más oblicuas las relaciones entre el texto literario, la composición musical o la pintura cuyos motivos sean míticos y el núcleo

trascendente o subtexto más oblicuos. Sin entrar en detalles, las distinciones pertinentes pueden verse como las existentes entre, por ejemplo, el *Anillo* y el *Parsifal* de Wagner. La soldadura del mito con la religión no tiene fisuras en la última épica de Victor Hugo sobre Dios y Satanás. Es hermosamente angular en *Luz de Agosto* de Faulkner. En *Moby Dick* de Melville, en la parábola del Gran Inquisidor en *Los hermanos Karamázov*, las metamorfoseantes energías de la ficción mítica casi consiguen apoderarse de la autoridad, la reaseguradora centralidad de la fuente bíblico-teológica. Incluso dentro de un género profano y doméstico, como es el

de la novela moderna, los grandes ejemplos siguen preguntando, en voz alta o baja (como en Proust), la única pregunta inextirpable en el hombre: ¿Existe o no existe Dios? ¿Tiene o no tiene significado el ser?

El potencial del mito es hacer del *mysterium*, de la irracionalidad de su trasfondo religioso, algo «rico y extraño» de otra manera. Lo he estado llamando lo «inexplicable» a la oscura luz de la definición de mito que da Franz Kafka en su parábola sobre Prometeo. Otros podrían llamarlo herejía o erosión. En el Rococó, en la Ilustración, en ciertos usos decimonónicos del mito, se da una supresión de lo numinoso de la

concesión sobrenatural. El símbolo es reducido a forma, una reducción contra la que los violentos embates hacia arriba de un Tiépolo son una protesta ambivalente. Lo mítico sobrevive a su contenido. O, como en las lecturas freudianas, es psicologizado, hecho no infinitamente interior sino interno (en el sentido en que hablamos de «medicina interna»). El *Edipo* de Sófocles hace inexplicable lo que puede haber sido el enigma más ritualmente transparente del mito. En la profundización de lo aceptable, en su «abismalidad», yace la semilla y el arranque de la tragedia. La mala lectura hecha por Freud de Sófocles, generadora deliberada de un

mito terapéutico, reduce. Separa la vida de la mente y el sentimiento no sólo de la irrecapturable fuente religioso-ritual, sino de esa inagotable abstención de explicación, de paráfrasis finita, que es el *acting-out*, la sustanciación del mito como lo conocemos en la obra.

Los equívocos —una palabra que surge, en inglés, de los terrores espectrales de *Macbeth*— entre la racionalidad finita y liberal tras «la muerte de Dios» por un lado y las interrogaciones de inmanencia fundamentales al mito por otra han sido de peculiar intensidad durante la modernidad. Desde el Renacimiento temprano ningún período se ha

preocupado más, se ha dirigido con mayor insistencia a la naturaleza de lo mítico que el nuestro. La remitificación, en una época que ha encontrado más o menos insoportable el materialismo agnóstico, quizá sea considerada en el futuro como el rasgo definitorio del espíritu de la época. El movimiento desde *La tierra baldía* de T.S. Eliot hasta los *Cuatro cuartetos* es esquemático de un progreso —en caso de que lo sea— desde la *terra incognita* de lo mítico hasta lo desconocido dominado de una visión sistemática y doctrinal. La cristología como mito subyace en el *Doctor Zhivago* de Pasternak no menos que en las afligidas

sátiras de Beckett sobre lo mesiánico. Picaso hace «ilustraciones» de sus abundantes citas y representaciones de mitos antiguos. Por un lado, estas ilustraciones, como su precedente del siglo XVIII y XIX, desactivan e incluso ridiculizan las presiones de trascendencia en la fábula originaria; pero, por otro —la secuencia del Minotauro es un impresionante motivo de lo más pertinente—, las imágenes de Picasso enmascaran, de modo transparente, un enigma y un terror de presencia innegables. Si el *Ulises* de Joyce es un intento, quizá el más genialmente decidido y pedante de que disponemos, de afirmar el mito en la

mundanidad, de traer a la tierra el aura sobrenatural de lo mitológico, la trilogía sobre José de Thomas Mann y *La muerte de Virgilio* de Hermann Broch colocan en la ficción en prosa las cargas de revelación características de la religión y la apertura a lo desconocido distintiva del mito.

Tiene una fascinación especial la revolución de la religión al misticismo, de lo teológico a lo esotérico, en Dadá, en el Surrealismo y en escuelas actuales de arte no-objetivo y no-figurativo. En fecha tan temprana como mayo de 1917, Hans Arp contribuyó al lanzamiento de Dadá leyendo públicamente las especulaciones teosóficas de Jakob

Boehme contenidas en su *Aurora* de 1612, que trata de la interrelación gnóstica entre luz y oscuridad. De vez en cuando, el Cubismo cita la noción, formulada por Blavatsky, de «las geometrías de Dios». El libro de Kandinsky *De lo espiritual en el arte* es un manifiesto profundamente religioso. Como si tuviera horror al vacío, a las vaciedades con las que intimó tanto — ese «gran vacío» dentro del cual y contra el cual Yves Klein coloca sus pinturas—, el arte abstracto lucha «por hacer visible el mundo invisible». Es neoplatónico en su mística de la luz, del «inmenso arco de luz que toca la tierra y la hace cantar» (Arp). No menos que los

virtuosos de la contemplación en la Cristiandad patristica y medieval, la pintura y la escultura constructivistas se sumergen en «*le blanc infini*», la infinidad de pura luz blanca y de vaciedad significativa (*blanc* significa las dos cosas). En 1924, Kurt Schwitters llegó a definir Dadá y su espiritualidad del absurdo como «el espíritu del cristianismo en el reino del arte». «El artista —escribió Barnett Newman a mediados de la década de 1940— intenta arrebatat la verdad al vacío.» La dialéctica entre vacío y forma, entre el deshacer lo figurativo y su reconstitución, se agota entre Mondrian y Anselm Kiefer. En una secuencia de

atrayentes estudios, Mondrian desconstruye un árbol en marcas de linealidad puramente abstractas; en *Piet Mondrian's Arminius' Battle*, pintado en 1976, Kiefer muestra un gran árbol, un «Árbol del Hombre», del que cuelga el peso ausente del «Hijo del Hombre», resurgiendo, reuniendo la forma y nuestra conciencia de la forma a partir de «el gran vacío».

Del mismo modo que existe literatura y música trivial y oportunista, también hay un arte moderno que es un simple combate de sombras, que sólo imita, con más o menos *brio* técnico, una lucha verdadera con el vacío. Encontramos ladrillos amontonados en

los suelos de los museos y jirones de arpillera en las paredes a la moda. El gran papel desempeñado por lo esotérico, la parte del zen, de lo cabalístico o del chamán en, por ejemplo, el genio del expresionismo abstracto norteamericano, habla sin ambages de las dificultades con las que se enfrenta el artista cuando busca un estilo sincero para su experiencia creativa en una sociedad, en un momento de la historia, en que se ridiculiza sin contemplaciones lo abiertamente religioso. Donde impera una racionalidad moldeada de modo ingenuo sobre la de las ciencias y la tecnología, donde la norma del discurso aprobado

es el agnosticismo, cuando no un consiguiente ateísmo, resulta de lo más difícil para un artista encontrar palabras para su creación, para las «vibraciones de lo originario» que estimulen su obra. Sin embargo, el arte importante en nuestra controvertida modernidad ha sido tocado, como toda gran creación antes que él, por el fuego y el hielo de Dios.

Y uno se pregunta: ¿puede haber una poética profana en el sentido estricto?, ¿puede haber una comprensión de eso que engendra «textos» y que haga la recepción posible y que no esté garantizada por un postulado de trascendencia, por la «aspiración a la

realidad invisible» de Platón?

Una vez hecha, la pregunta parece descabellada. Una inmensa gama de literatura, música y bellas artes ha sido manifiestamente mundana en referencia y en propósito. No cabe duda de que la literatura no ha dejado nunca de celebrar las alegrías y penas, los encantos y el ridículo, de la materia de la materia. La vasta mayoría de canciones y bailes es sólo eso: recorre los trabajos y los días, las necesidades, las horas sabáticas de la mortalidad corriente. ¿En qué posible aspecto —excepto, y esto sigue siendo vital, en la medida en que el impulso de un pintor o un escultor es contra-creativo— podemos atribuir

dimensiones trascendentes a la naturaleza muerta, al retrato, a las innumerables descripciones de escenarios naturales y domésticos en que transcurren nuestras vidas no metafísicas? La sensualidad de la aceptación del mundo finito, por medio de lo cual me gustaría definir la risa y la tolerancia, no sólo es el contexto y el contenido de una importante parte de la elaboración estética sino de esa clase de experiencia que la evidente mayoría de lectores, oyentes y espectadores buscan cuando se dirigen hacia la música, el arte o la literatura.

Una inversión en lo sublime, en el *opus metaphysicum*, puede halagar al

crítico, al intérprete-erudito. Puede servir de compensación a sus propias — mis propias— limitaciones de poder creativo. No obstante... ¿Puede una lógica de la inmanencia dar cuenta del llegar a ser del hecho de la forma significativa? Quizá sea aquí de ayuda un triple eco. El precepto es de san Agustín; la reformulación, de Boehme; y es Coleridge el que transcribe: «Aconsejo a todos los Investigadores en esta ardua cuestión que *esperen*, no sólo que no se lancen antes de que la Palabra les sea *dada*, sino que ni siquiera piensen de impaciencia, porque sólo en una profunda tranquilidad puede esta verdad ser aprehendida». *Datur, non*

*intelligitur*. No hay misticismo en esta advertencia; sólo la elusiva luz del sentido común.

Y es que, sobre todo en Occidente, es un hecho evidente el que los escritos, las obras de arte, las composiciones musicales que son de referencia central comportan lo que es «grave y constante» (los epítetos son de Joyce) en el misterio de nuestra condición. Cabe suponer que los libros y el arte no eran necesarios en el Edén. Lo que se hizo indispensable más tarde ha comunicado la urgencia de una gran herida. En la perspectiva de la muerte —¿cómo podemos, cómo somos capaces de morir?—, la conciencia occidental ha

hablado, ha cantado, sus comprensiones del amor y la *caritas*. Una «elevada seriedad» de interrogación e inmaterialidad, en el auténtico sentido de esta radical palabra, habita lo que reconocemos como duradero en los actos de arte y en nuestras lecturas de ellos. La bestialidad política de nuestros tiempos, la injusticia social, la violación del mundo natural, hacen esta habitación a la vez decisiva y problemática.

Estoy argumentando que la «gravedad» y la «constancia» son, en el fondo, religiosas. Al igual que la categoría de la significatividad. Y son religiosas en dos sentidos principales. El primero es obvio. La *Orestíada*, *El*

*rey Lear, Los demonios* de Dostoyevski, en no menor medida que el arte de Giotto o las Pasiones de Bach, investigan y dramatizan, las relaciones del hombre y la mujer con la existencia de los dioses o de Dios. Según la intuición hebraica, Dios es capaz de todos los actos de habla, excepto el del monólogo que ha generado nuestras artes de la réplica, de la interrogación y la contra-creación. Después del Libro de Job y *Las bacantes* de Eurípides, *tenían* que existir, si es el hombre había de soportar su ser, los medios de diálogo con Dios que están explicados en nuestra poética, nuestra música y nuestro arte.

La gravedad y la constancia que están en el corazón de las formas principales y de nuestra comprensión de ellas son religiosas en un segundo y más difuso sentido. Representan, como he observado, un impulso radical del espíritu humano para explorar las posibilidades del significado y la verdad que se encuentran fuera del entendimiento o prueba empíricos. En este *moto spirituale*, es preeminente la inferencia, implícita o explícita, del agente preternatural, de la zona limítrofe. Hay demasiado en el arte y la literatura occidentales participando de la idea de que somos vecinos cercanos de lo desconocido, de que nos movemos

entre órdenes de sustancia pragmática en sí mismos permeables a lo que se encuentra al otro lado, a lo que actúa desde más allá de «la línea de sombra». No puede haber *Odisea* sin descenso entre los clarividentes muertos; Hamlet, sin Espectro. Sin embargo, tampoco puede haber *En busca del tiempo perdido* sin la llamada de Proust a los ángeles de la muerte cuyas alas se pliegan con las hojas de las obras maestras de los artesanos muertos. La música, el arte y la literatura serios, en su propia apuesta por la supervivencia, constituyen rechazos de los criterios analítico-empíricos de restricción. El artista y su receptor siempre saben, junto

con sir Thomas Browne, «que somos hombres y no sabemos cómo; hay algo en nosotros que puede ser sin nosotros, y no puede decir cómo entró en nosotros».

El artista, el poeta y el músico traducen esta noción en forma viva y vivida. Suya es la presuposición metafísica, donde lo metafísico se extiende también a lo religioso. La «trascendencia de verificación» que esto implica es una disciplina del desconocimiento. Ya sea en una apariencia específicamente religiosa (para nuestro sentido judeocristiano) o en un modo platónico-mitológico más general, la estética es el hacer formal la epifanía. Hay un «brillar a través».

En el *Paraíso*, Dante habla de una flecha que llega al blanco antes de que la música del arco haya cesado. El *vibrato* persiste dentro de nosotros después del sonido. Quizá esa duración sea lo máximo que podamos acercarnos a la insinuación especulativa de que hay valores y energías en la persona humana —y *per-sonare* significa un «sonar», un «decir a través»— que trascienden la muerte. A la luz de la razón y de lo científico, el acceso a semejante insinuación es un galimatías pueril. Lo que podemos decir, un decir que sobrepasa y que a la vez no llega al conocimiento responsable, es que hay música que transmite la grave

constancia, la finalidad de la muerte y cierto rechazo de esta misma finalidad. Este movimiento dual, instintivo para la humanidad pero escandaloso para la razón, es evidente, se hace transparente a la atención espiritual, intelectual y física, en el quinteto en do mayor de Schubert. Oigamos el movimiento lento.

En resumen: la poesía, el arte y la música, nos ponen, en mi opinión, en contacto muy directo con aquello que no es nuestro en el ser. La ciencia no es menos animada en su creación de modelos e imágenes; aunque éstos no son, en el fondo, desinteresados. Apuntan a la dominación, a la propiedad. Es la contra-creación y el

contra-amor, tal como están encarnados en lo estético y en nuestra recepción del significado formado, lo que nos pone en sano contacto con lo que trasciende, con cuestiones que «no se sueñan» en nuestra materialidad. Los límites de nuestro lenguaje no son, con el debido respeto a Wittgenstein, los de nuestro mundo —y, en tanto hombre inmerso en la música, él lo sabía—. Las artes están enraizadas de un modo muy maravilloso en la sustancia, en el cuerpo humano, en la piedra, en el pigmento, en la vibración de la cuerda o la presión del viento en las lengüetas. Todo arte y literatura de calidad empiezan en la inmanencia. Pero no se detienen ahí. Y

esto significa sencillamente que la empresa y el privilegio de lo estético es activar en presencia iluminada el *continuum* entre temporalidad y eternidad, entre materia y espíritu, entre el hombre y «el otro». En este sentido exacto y común, la *poiesis* se abre a lo religioso y lo metafísico, y está garantizada asegurada por ellos. Las preguntas «¿qué es la poesía, la música, el arte?», «¿cómo pueden no ser?» o «¿cómo actúan sobre nosotros y cómo interpretamos su acción?» son, en última instancia, preguntas teológicas.

He citado, anteriormente, a algunos de los que más saben: los poetas, los artistas. No he encontrado a ningún desconstruccionista entre ellos; no he encontrado a nadie que, en conciencia, acepte las restricciones sobre el discurso permisible prescritas por el atomismo lógico, el positivismo lógico, las pruebas de valor científicas o, en un sentido mucho más penetrante, el escepticismo liberal. A pesar de la demostración psicoanalítica, prefigurada por Hume, Feuerbach y Marx, de que las proposiciones religiosas son fantasías ilusorias que se originan en el infantilismo y la neurosis, no parece que los creadores estén escuchando. (La

única gran excepción quizá sea la de Leopardi.) Hay una afirmación de D.H. Lawrence que lo resume todo: «Siempre siento como si estuviera desnudo, dispuesto a ser atravesado por el fuego de Dios todopoderoso; y es una sensación bastante horrible. Hay que ser terriblemente religioso para ser artista». Y tenemos a Yeats: «Ningún hombre puede crear como lo hicieron Shakespeare, Homero o Sófocles si no cree, con toda su sangre y su coraje, que el alma del hombre es inmortal». Y las citas podrían continuar. Bertrand Russell declaró con agudeza que Dios había dado al hombre demasiados pocos indicios de Su existencia para que la fe

religiosa fuera plausible. Sin embargo, metafísicamente, esta observación no tiene buen oído. Excluye toda la esfera de lo poético, ya sea metafísico o estético; excluye la música y las artes, sin las cuales la vida del hombre podría no ser viable.

Sé que esta formulación será inaceptable no sólo para la mayoría de quienes lean un libro como éste, sino también para el clima de pensamiento y sentimiento imperante en nuestra cultura. Es justamente esta inaceptabilidad lo que caracteriza lo que he llamado un tiempo de «post-palabra», una inmanencia en el interior de la lógica del «epílogo». La noción de la

existencia de un encuentro fundamental con la trascendencia en la creación de arte y en su experimentación disminuye en la confianza educada mucho antes de que Matthew Arnold declare esta disminución. Como mucho —y con sospechas justificadas—, el sentimiento actual puede permitir la propuesta de Wallace Stevens según la cual «después de abandonar la creencia en Dios, la poesía es la esencia que ocupa su lugar como redención de la vida». Hoy, la sensibilidad admite un cierto «vacío en el desierto de la razón» (Hegel), pero este vacío y la sed que pueda provocar se consideran con mucho preferibles a los bromuros o al veneno absoluto de

los credos muertos. Política, moralmente quizá, poco, muy poco en este siglo XX, uno de los más crueles y derrochadores de esperanza de la historia humana, da pie a otra cosa que no sea un lúcido «olvido de» Dios.

En el arte y el pensamiento recientes, no es un olvido lo operativo sino un teísmo negativo, un sentido peculiarmente intenso de la ausencia de Dios o, para ser más precisos, de Su retroceso. El «otro» se ha retirado de lo encarnado, dejando inciertos rastros profanos o un vacío que sigue resonando con la vibración de la partida. Nuestras formas estéticas exploran el vacío, la vacua libertad que llega de la

retractación (*Deus absconditus*) de lo mesiánico y lo divino. Si la «santa precisión» del *Job despreciado por su mujer* de Georges de La Tour en Épinal o de un paisaje de Giorgione representan la epifanía de una presencia real, si proclaman la afinidad del arte con la llamada sobre el misterio en la materia del mundo y el hombre, un Malievich, un Ad Reinhardt revelan, con no menos autoridad, su encuentro con una «ausencia real». Eso es lo que hacen, como hemos visto, el postestructuralismo y la desconstrucción. En las lecturas derrideanas hay una «teología cero» de lo «siempre ausente». El *Ur-text* está

«allí», pero se hace insignificante mediante un primordial acto de ausencia. Pensemos en esa Torá de una significatividad no tocada por el habla humana, por las ambigüedades humanas de la referencia o la interpretación y, por lo tanto, fuera del alcance que imaginaron ciertos cabalistas.

Es «en esta ausencia» donde hacemos nuestro combate de sombras o, como se dice acertadamente en alemán, «esgrimimos la espada contra espejos».

Lo que afirmo es la intuición según la cual donde la presencia de Dios ya no es una suposición sostenible y donde Su ausencia ya no es un peso sentido y, de hecho, abrumador, ya no pueden

alcanzarse ciertas dimensiones del pensamiento y la creatividad. Y variaría el axioma de Yeats hasta decir: ningún hombre puede leer plenamente, puede responder de forma responsable a lo estético, si «su coraje y su sangre» se hallan en armonía con la racionalidad escéptica, se encuentran a gusto en la inmanencia y la verificación. Debemos leer *como si*.

La densidad de la ausencia de Dios, el límite de presencia en esa ausencia, no es un giro dialéctico vacío. La fenomenología es elemental: es como nuestro retroceso de alguien a quien hayamos amado o buscado para amar o de alguien ante quien hayamos vivido

con miedo. El distanciamiento se encuentra, entonces, cargado de las presiones de una proximidad fuera de alcance, de un recuerdo desgarrado por los bordes. Es este «estar-allí» ausente, en los campos de concentración, en el baldío de un planeta mancillado, lo que se articula en los textos maestros de nuestra época. Se encuentra en las parábolas de Kafka, en las denominaciones del Gólgota en el *Final de partida* de Beckett, en los Salmos a Nadie de Paul Celan. Es, invirtiendo la frase de Kierkegaard, allí donde el que ayuda ya no es la ayuda, sino alguien del que aún resuena la reciente retirada, que la inútil luz brilla sobre la ejecución de

Joseph K., que el Malone de Beckett se tambalea hacia la nulidad.

Sólo cuando la pregunta de la existencia o no existencia de Dios haya perdido toda actualidad, sólo, como enseña el positivismo lógico, cuando haya sido reconocida y sentida como un estricto sin sentido, sólo entonces habitaremos en un mundo científico-profano. La opinión educada ha entrado, en mayor o menor grado, en esta nueva libertad. Para ella el vacío es precisa y únicamente eso. El sentir general quizá la siga; o quizá, de modo más amenazador, aspire al fundamentalismo religioso y a las ideologías *kitsch*.

Bien pudiera ser que el olvido de la

pregunta de Dios sea el núcleo de culturas hoy nacientes; pudiera ser que las verticalidades de referencia a «cosas más elevadas» y a lo impalpable y mítico que todavía están grabados en nuestras gramáticas, que son todavía los garantes ontológicos de los arcos de metáfora, desaparezcan del habla (pensemos en los «lenguajes» del ordenador y los códigos de la inteligencia artificial). Si estas mutaciones de la consciencia y la expresión entran en vigor, las formas de la creación estética tal como las conocemos ya no serán productivas. Quedarán relegadas a la historicidad. Similarmente, los modos de respuesta y

de encuentro hermenéutico, tal como los he esbozado, se convertirán en arqueologías. La filología ya no conocerá un *Logos* como objeto de amor. He aludido al hecho de que una gran parte de la ejecución y audición musical contemporáneas, de lo que se contempla en el museo o de lo que es canónico en la textualidad ya mira hacia el pasado. El humanista, en contraste crucial con el científico, tiende a sentir que el alba y el mediodía están ya a sus espaldas.

Tales conjeturas no pueden demostrarse. La distinción que he propuesto está formulada en la *Metafísica* de Aristóteles: «Es una

cuestión de *apaideusis* no distinguir entre lo que requiere demostración o prueba y lo que no». *Apaideusis* puede traducirse por un deseo de instrucción, una lesión fundamental en educación y me inclinaría a interpretar el término con una connotación de indecencia del espíritu y el entendimiento.

Si mi intuición general tiene sustancia, la indiferencia a lo teológico y lo metafísico, a la cuestión de si los confines de lo pragmático y lo refutable de forma lógica y experimental son o no los de la existencialidad humana, significará una ruptura radical con la creación y recepción estéticas. Donde es en todo punto inmanente —y en ningún

caso estoy seguro de saber qué puede significar esto—, la poética, el arte del «Epílogo» y las respuestas interpretativas que reclamará serán esencialmente diferentes de las que hemos conocido y cuya vida después de la muerte prevalece todavía, aunque a menudo trivializada o complejizada al modo académico, en las circunstancias transicionales de hoy.

Existe un día concreto en la historia occidental del que ni la relación histórica, el mito o las Escrituras dan cuenta. Se trata de un sábado. Y se ha convertido en el día más largo. Sabemos de aquel Viernes Santo que, según la Cristiandad, fue el de la Cruz. Sin

embargo, el no cristiano, el ateo, también lo conoce. Esto significa que conoce la injusticia, el sufrimiento interminable, el despilfarro, el brutal enigma del fin que tan ampliamente constituyen no sólo la dimensión histórica de la condición humana, sino la estructura cotidiana de nuestras vidas personales. Sabemos, puesto que no podemos eludirlos, del dolor, del fracaso del amor, de la soledad que son nuestra historia y nuestro destino particular. También sabemos acerca del domingo. Para el cristiano, ese día significa una insinuación, asegurada y precaria, evidente y más allá de la comprensión, de la resurrección, de una

justicia y un amor que ha conquistado la muerte. Si no somos cristianos o creyentes, sabemos de ese domingo en términos análogos. Lo concebimos como el día de la liberación de la inhumanidad y la servidumbre. Buscamos resoluciones, sean terapéuticas o políticas, sean sociales o mesiánicas. Las características de ese domingo llevan el nombre de esperanza (no hay palabra menos desconstruible).

De todas maneras, el nuestro es el largo día del sábado. Entre el sufrimiento, la soledad y el despilfarro impronunciable por un lado, y el sueño de liberación, de renacimiento, por otro. Frente a la tortura de un niño, a la

muerte del amor que es el Viernes, incluso el arte y la poesía mayores son casi inútiles. En la Utopía del Domingo, es de presumir, la estética carecerá de toda lógica o necesidad. Las aprehensiones y figuraciones en el juego de la imaginación metafísica, en el poema y en la música, que hablan de dolor y de esperanza, de la carne que se dice que sabe a ceniza y del espíritu del cual se dice que sabe a fuego, son siempre sabáticas. Han surgido de una espera inmensa que es la espera del hombre. Sin ellas, ¿cómo podríamos tener paciencia?

Notas

\* «After the Word», Steiner juega aquí y más adelante con la idea del epílogo (*afterword*) y la noción de «post-palabra» (*after-word*). (N. del T.)

\*\* Era la jarra gris y desnuda, / ni a pájaro o arbusto se daba, / como nada más en Tennessee.