

TRANSITIVIDAD DE LA DELEGACIÓN AUTORIAL: POESÍA Y POÉTICA DE ÁNGEL GARCÍA LÓPEZ

Por Jaime Olmedo Ramos

*“Non sono mai stato
tanto
attaccato alla vita”*

Giuseppe Ungaretti, *L'Allegria* (1914-1919)

1

Desde la equivocada radicación aristotélica de la tipología triádica –épica, lírica y drama¹–, se aplicaron a la lírica en general las valencias artificiosas de la ficción sin tener nada que ver con la fragmentaria y esquemática *Poética* de Aristóteles –“un simple memorándum”² de acuerdo con una praxis histórica–, quien “habiendo tomado como objeto de su estudio la imitación de acciones sólo con el lenguaje, no se detiene en las que son fruto de combinación de ritmo y armonía como la ‘aulética’ y la ‘citarística’, ni en las que –aunque usen la palabra– no consisten en ‘imitación’ o traslación de acciones.”³

¹ Véase GENETTE, Gerard, “Géneros, ‘tipos’, modos”, en GARRIDO GALLARDO, Miguel Á. (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arcos Libros, 1988, (Col. Bibliotheca Philologica. Serie Lecturas), págs. 183-233. Resumen de su *Introduction a l'architexte*, París, Seuil, 1979.

² GONZÁLEZ, Aníbal, “Introducción”, en ARISTÓTELES. HORACIO, *Artes poéticas*, edición bilingüe de Aníbal González, Madrid, Taurus, 1992 (reimpr.), (Col. Teoría y crítica literaria. Serie Univeristaria), pág. 16.

³ GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel, “Una vasta paráfrasis de Aristóteles”, en GARRIDO GALLARDO, Miguel A. (comp.), *Teoría de los géneros literarios, op. cit.*, pág. 11. La lírica se constituye definitivamente como el tercero de los grandes géneros a partir de los comentarios aristotélicos del humanismo italiano iniciados por Robortello en 1548 después de la traducciones latinas de Gior-

Dentro de los varios géneros poéticos de la lírica griega, tan lejos del concepto de ficción se situaba ya el personal *melos* eólico de los monódicos Safo, Alceo y Anacreonte – “la poesía más cercana a lo que en un sentido actual llamaríamos ‘lírica’”⁴, según García Gual– como la poesía de los ditirámicos, esto es, el “conjunto de la poesía lírica no ficcional”, a la que no casualmente Platón exceptuó de su condena de la fabulación en el tercer libro de su *República*⁵, el otro gran intento de sistematización estética en la época clásica griega. Tanto en unos como en otros, la experiencia artística se hermana con soportes vitales de pensamiento y sentimiento aunando los tres tipos de mundos posibles establecidos por Popper: el físico, el de los estados mentales y el de los productos mentales.

Por cuanto se refiere al estatuto de la ficción, ésta se presenta, según Paul Ricoeur, como “la habilidad de un hacer-crear, merced al cual el artificio es tomado como un testimonio auténtico sobre la realidad y sobre la vida [...]. El arte de la ficción se manifiesta entonces como un arte de la ilusión.”⁶ Asimismo, Caillois incluye la poesía dentro de los juegos que denomina de *mimicry* (imitación), que consisten, según Núñez Ramos, “en convertirse uno mismo en un personaje ilu-

gio Valla en 1498 y de Alessandro de Pazzi y la italiana de Bernardo Segni y continuados -con mayor interés para la doctrina de las tres unidades, fijadas de modo definitivo por Castelvetro en 1570- por “Maggi (1550), Vittorio (1560), Castelvetro (1570), Piccolomini (1575), Riccoboni (1587), y tantos otros, (...)” [Véase SÁINZ RODRÍGUEZ, Pedro, *Historia de la Crítica Literaria en España*, prólogo de Fernando Lázaro Carreter, Madrid, Taurus, 1989, (Col. Teoría y crítica literaria. Serie Humanidades), pág. 18, dentro del capítulo “Retórica e Historia” donde también se mencionan las Poéticas de Vida (1527), Trissimo (1525-1564), Daniello (1536), Muzio (1551), Scaligero (1561) y Minturno (1559)]. Como ha demostrado García Berrio, la fijación europea de la tripartición se debe a Minturno en su *L'Arte poetica* (1564) y su introducción en España, a las *Tablas poéticas* (1617) de Francisco de Cascales. En todos estos casos, las remisiones a Aristóteles son claras cuando en realidad la horaciana *Epistola ad Pisones* es el origen más claro de “una teoría moderna de los tres grandes géneros” tomando en consideración los versos 73-85, de expresa dedicación lírica. [Véase GARCÍA BERRIO, Antonio y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa, *La Poética: Tradición y Modernidad*, Madrid, Síntesis, 1990 (reimpr.), (Col. Lingüística. Textos de apoyo, núm. 15), pág. 123].

⁴ GARCÍA GUAL, Carlos, “Prólogo”, en *Antología de la poesía lírica griega (Siglos VII-IV a.C.)*, selección, prólogo y traducción de Carlos García Gual, Madrid, Alianza Editorial, 1989 (reimpr.), (Sección Clásicos, núm. 782), pág. 11.

⁵ GARCÍA BERRIO, Antonio y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa, *La Poética: Tradición y Modernidad, op. cit.*, pág. 15. La inteligencia de García Berrio se ha dado cuenta de ello y ha probado que tal indulto en la sanción de las ficciones “daba prueba de una madurez en la concepción global de la lírica, que no era general en el período clásico.” [*Ibid.*]. *La República* platónica destaca, además, la diégesis o narración simple, en que se escucha la voz del propio poeta, entre los tres tipos de *lexis* que distingue [Véase HUERTA CALVO, Javier, “Resumen histórico de la teoría de los géneros”, en GARCÍA BERRIO, Antonio y HUERTA CALVO, Javier, *Los géneros literarios: sistema e historia (Una introducción)*, Madrid, Cátedra, 1995 (2ª ed.), (Col. Crítica y estudios literarios), pág. 93]. Esta dominancia de la voz autorial, emparenta con la caracterización que Northop FRYE hace de la *lírica* cuando, en la última parte de su *Anatomía de la crítica* [Caracas, Monte Ávila, 1977. 1ª ed. 1957], la admite como un cuarto género (junto a *epos*, *drama* y *ficción*) caracterizado por la dominancia presencial del autor frente a los lectores.

⁶ RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración, I-II*, Madrid, Cristiandad, 1987, pág. 32.

sorio y comportarse como tal, en los que se juega a creer, a hacerse creer o a hacer creer a los demás que es *alguien distinto de sí mismo*.⁷

La lírica personal repugna fabulaciones, fingimientos e ilusiones; y hay una falacia mayor que todas las anteriores: la del vacío autobiográfico⁸. Para salvar las escilas que pudieran aparecer en ese piélago, el enlace entre literatura y ficción ha dado lugar a diversos desarrollos que explican ya la inicua equivalencia entre ficción y mentira a favor de la verdad ilocutiva y coherente del texto, ya la estricta naturaleza poetológica del *yo* que enuncia frente a la realidad oseocarnal del *yo* que escribe, creando yuntas pragmáticas entre autor y poeta, entre receptor y lector o entre la fuerza ilocutiva del poema y los perlocutivos resultados lectores⁹.

En 2007 se cumplió un siglo y medio de *Les fleurs du mal* (París, 1857) de Baudelaire y medio de *Die Logik der Dichtung* (Stuttgart, 1957)¹⁰ de Käte Ham-

⁷ NÚÑEZ RAMOS, Rafael, *La poesía*, Madrid, Síntesis, 1992, (Col. Teoría de la literatura y literatura comparada, núm. 1), pág. 54. La cursiva es nuestra. Complétese la referencia lúdica de CAILLOIS [en su *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertigine*, París, Gallimard, 1967, pág. 61] con el capítulo séptimo, “Juego y poesía” de la clásica obra de HUIZINGA, Johan, *Homo ludens*, trad. de Eugenio Imaz, Madrid, Alianza Editorial, 1987 (reimp.), (Serie Humanidades), págs. 143-161, y con algunas reflexiones de Ortega en su *La deshumanización del arte* que no son difíciles de espigar.

⁸ En su inteligente ensayo *¡Fuera máscaras!*, Miguel Argaya escribe: “El vacío autobiográfico, desde luego, es un imposible -la verdadera falacia-, y la máscara que el artista exporta no puede ocultar que hubo quien la diseñó de acuerdo a un plan y un mundo propios, necesariamente. La palabra no es nunca una forma vacía; es, más bien, una intensidad de presencia que tiene un origen, una intención y un destinatario, y que no puede desprenderse de tales pasajeros ni aún queriéndolo, pues forman parte de ella y la constituyen.” [ARGAYA, Miguel, *¡Fuera máscaras!*, (Para una poesía de la presencia), Valencia, La Factoría Valenciana, 1997, pág. 12]. Y como dice Steiner, “el problema con las máscaras es que tras ellas hay caras.” [STEINER, George, *Presencias reales. ¿Hay algo “en” lo que decimos?*, Barcelona, Destino, 1992, (Col. Ensayos/Destino, núm.6), pág. 161].

⁹ Véase LEVIN, Samuel R., “Concerning what Kind of Speech Act a Poem Is”, en DIJK, Teun A van. (comp.), *Pragmatics of Language and Literature*, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1976, págs. 141-160. Y OHMAN, Richard, “Speech Acts and the Definition of Literature”, en *Philosophy and Rhetoric*, 1971, núm. 4, págs. 1-19, y “Speech, Literature and the Space between”, en *New Literary History*, 1974, núm. 5. Para un desarrollo narrativo de todos los términos y conceptos posibles (autor y lector reales, autor y lector implícitos no representados, autor y lector implícitos representados, narrador y narratario), véase POZUELO YVANCOS, José María, “Teoría de la narración”, en VILLANUEVA, Darío, (coord.), *Curso de teoría de la literatura*, Madrid, Taurus, 1994, (Col. Taurus Universitaria. Lingüística y Filología), págs. 228-230. La primera formulación de Pozuelo del *pacto narrativo* en su trabajo “El pacto narrativo: Semiología del receptor inmanente en el *Coloquio de los Perros*”, en *Anales Cervantinos*, Madrid, C.S.I.C., núm. XXVII, págs. 147-176, y posteriormente en su *La lengua literaria*, Málaga, Ágora, 1983, (Col. Cuadernos de Lingüística, núm. 3), págs. 131-134.

¹⁰ El libro de Hamburger no tuvo una rápida versión a otras lenguas. Pasaron más de quince años hasta que en 1973 Marilyn J. Rose lo tradujo al inglés con el título *The logic of literature* (Bloomington, Indiana University Press), y casi treinta hasta que en 1986 Pierre Cadiot lo vertió al francés con el título de *Logique des genres littéraires* (París, Seuil), con un prefacio de Gérard Genette,

burger. Los poemas de Baudelaire y las tesis de Hamburger marcan dos hitos – desde la creación y desde la crítica– en el debate contemporáneo sobre arte y realidad, literatura y vida, ficción y verdad, quizás formalmente inaugurado por la autobiografía de Goethe, *Dichtung und Wahrheit* (1811-1831), y continuado, a favor de la experiencia, por las tesis de Dilthey en *Das Erlebnis und die Dichtung* (1906), el mismo año en que un primer Ortega escribía en *Poesía nueva, poesía vieja* (13 de agosto de 1906): “El arte es una subrogación de la vida”.

Con Baudelaire –como concluyó Hugo Friedrich en *Die Struktur der modernen Lyrik* (1956)– se inició un proceso de despersonalización en la poesía moderna¹¹, “una cierta estilización abstracta”¹², una concepción de “el arte como anti-naturaleza”¹³, que cristalizó en *l’absence de toute rose* de Mallarmé y el *je est un autre* rimbaudiano¹⁴ como rupturas entre la palabra y el mundo en busca de un pretendido lenguaje autorreferente desvinculado de un núcleo existencial, mientras que en la vertiente crítico-teórica será el inmanentismo formalista el propugnador del aislamiento textual respecto a la vida. La fenomenología, como ha señalado Villanueva, fue la que más aportó a la resolución de este problema “sin renunciar, sin embargo, a la autonomía del texto poético, para lo que desempeña un muy destacado servicio el concepto de intencionalidad.”¹⁵

El encuentro, a finales del siglo XIX, de los versos simbolistas franceses con las teorías postrománticas de Schopenhauer y Nietzsche –antihegelianos en tanto que negaban la subjetividad de la lírica– dio como resultado, entre otras cosas, uno de los grandes debates de la posmodernidad: el problema del yo. Arte y realidad extremaron entonces sus trayectos durante casi todo el siglo XX; así, no

lo que quizás explique el título. Ese mismo año, se tradujo por Margot P. Malnic al portugués como *A lógica da criação literária* (São Paulo, Perspectiva). Hasta 1995, en que lo hizo José Luis Arántegui con el título de *La lógica de la literatura* (Madrid, Visor), no se tradujo al español y, aún queda por trasladarse al italiano.

¹¹ Traducción francesa, *Structures de la poésie moderne*, París, Denoël/Gonthier, 1976, págs. 41 y ss. Traducción española: *La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

¹² GARCÍA BERRIO, Antonio, *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra, 1994 (2.ª ed. revisada y ampliada), pág. 178.

¹³ JAUSS, Hans Robert, “El arte como anti-naturaleza. A propósito del cambio de orientación estética después de 1789”, en VILLANUEVA, Darío (comp.), *Avances en Teoría de la Literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 1994, págs. 117-148.

¹⁴ Entre las causas de la crisis de la palabra, Steiner coloca “la separación del lenguaje de la referencia externa hecha por Mallarmé y en la desconstrucción que hace Rimbaud de la primera persona del singular.” [STEINER, George, *Presencias reales. ¿Hay algo “en” lo que decimos?, op. cit.*, pág. 120].

¹⁵ VILLANUEVA, Darío, *Teorías del realismo literario*, Madrid, Instituto de España. Espasa-Calpe, 1992, pág. 87.

extraña el carácter lúdico de algunas vanguardias, ni el arte por y para el arte – una reacción frente al legado clásico mimético¹⁶–, ni algunos ejercicios intranscendentes con la novedad como razón de ser. La distancia cada vez mayor que los ensayos vanguardistas abrían entre las artes y el pueblo se convirtió con el tiempo, como reveló el Marqués de Tamarón en “una de las paradojas más cómicas de la historia reciente de la cultura occidental” ya que fueron esos movimientos, con esencias revolucionarias desde sus manifiestos primeros, los que provocaron un “divorcio entre el artista y el público”¹⁷. *La responsabilité de l'artiste* (1997) de Jean Clair vino a mostrar y a demostrar las falacias políticas y estéticas de una vanguardia hoy, paradójicamente, “institucionalizada y funcionarizada”¹⁸: a la *subvención* por la *subversión*¹⁹. A la postre –y a pesar de los avances estéticos que, sin duda, ha producido tanto empujón formalista– todo ello ha fomentado la idea de la innecesariedad del arte fuera de su entorno, fuera de lo que Gombrich llama metafóricamente su “nicho ecológico”²⁰.

La concurrencia, pues, en la segunda mitad del siglo XIX, de la poesía francesa despersonalizada y el pensamiento germánico contrario a la dimensión empírica de la voz textual favoreció en Alemania el desarrollo de conceptos teóricos que privilegiaban la ficción sobre la realidad, lo que degeneró en un señorío de la impostura sobre la autenticidad, de la “cuquería” frente a la “convicción”, en términos de José Antonio Marina. Así, por ejemplo, el concepto del *lyrisches Ich* (un *yo lírico* impersonalizado) se desarrolla, justo entre siglos, en el círculo de Stefan George –un grupo muy influido por la poesía simbolista francesa– y queda formulado teóricamente por Margarete Susman en 1910 en su obra *Das Wesen der modernen Deutschen Lyrik*. A partir de ahí, no son escasas las teorías y las prácticas que aumentan la distancia entre la vida y las palabras y que, en concreto, han llegado a justificar la ficción lírica con arraigos forzados en lecturas a conveniencia de las teorías pla-

¹⁶ “Pero tras el Romanticismo surgió una reacción al legado mimético, con el surgimiento del esteticismo autoconsciente, la doctrina del arte por el arte, que se define a sí misma como una reacción frente a la mimesis, incluyendo su encarnación contemporánea en las teorías naturalistas y realistas.” [CASTRO, Sixto, *En teoría, es arte. Una introducción a la estética*, Madrid-Salamanca, San Esteban-Edibesa, 2005, pág. 72].

¹⁷ TAMARÓN, Marqués de, *El Siglo XX y otras calamidades*, intr. de Fernando Ortiz, Valencia, Pre-Textos, 1997, págs. 16 y 17.

¹⁸ CLAIR, Jean, *La responsabilidad del artista*, Madrid, Visor, 1998, pág. 21.

¹⁹ ROCHLITZ, Rainer, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, París Gallimard, 1994. Las dos fases (trasgresión y aceptación) descritas por Rochlitz, aumentan a tres –con la reacción del espectador–, pero con idéntico final, en la obra de Natalie HEINICH, *Le triple jeu de l'art contemporain*, París, Minuit, 1998.

²⁰ E. H. GOMBRICH. *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, Barcelona, Debate, 2003, págs. 10, 48, 55 y 78-79.

tónicas o aristotélicas del concepto de mimesis²¹, cuando la lírica entronca más con la diégesis en tanto que exposición directa del autor.

Por exponerlo con un afán simplificador, a riesgo de ser reduccionista, la obra de Käte Hamburger (1896-1992), profesora de literatura en la Universidad de Stuttgart y conocedora de la raíz, el tronco y las ramificaciones de la polémica, vino a oponerse al *lyrisches Ich* de Susman, a la *desegotización* (*Entichung*) de Oskar Walzel²², al fingimiento de Ingarden²³ y a la despersonalización de Friedrich²⁴, y a tratar de desvincular la lírica de los géneros literarios caracterizados en mayor grado por la ficción. Por tal motivo, Hamburger, redujo a dos la tradicional tipología triádica de los géneros literarios, agrupando la épica y la dramática, más ficcionales, frente a la lírica por una mayor referencia subjetiva de ésta en el *yo-origen* de la enunciación.

Medio siglo (1957), pues, frente a siglo y medio (1857) en que la cuestión de poesía y verdad se ha venido silenciando en la teoría y la crítica contemporáneas como si fuera un asunto “sospechoso de tendenciosidad metafísica y condenado al limbo del entendimiento ‘premoderno’ de la obra poética”²⁵ o a las “catacumbas” de un arte “perdido en lo sublime y en lo formal”²⁶. Hay que repensar si la pretensión de ese hiato favorece, en su emisión y recepción, el proceso creativo de las artes.

2

La diferenciación entre autor y poeta es común en terrenos de relato desde su difusión en 1961 por Wayne C. Booth²⁷, aunque debemos anotar que la orteguiana teoría de la deshumanización ya anunció esta idea en el primer cuarto de nues-

²¹ Sobre “El concepto de mimesis y su historia efectual”, véase CASTRO, Sixto, *En teoría, es arte. Una introducción a la estética*, op. cit., págs. 47-84. En esas páginas, se hace un sintético recorrido –cronológico y teórico– por la lectura platónica de la mimesis, la aproximación aristotélica, la lectura postaristotélica, la reactivación romántica de la idea de mimesis, la crisis del concepto y el trasfondo mimético del debate contemporáneo. Un reparo a esta obra es la dominancia de su tono expositivo en tiempos de toma de posición; además, en su epílogo, parece justificar la anticipación de la teoría para justificar más de una “práctica sorprendente” [pág. 253], como si la lechuza de Minerva hubiese de levantar su vuelo al alba.

²² WALZEL, Oskar *Leben, Erleben und Dichten*, Leipzig, Haessel, 1912.

²³ INGARDEN, Roman, *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem grenzgebiet der ontologie, logik und literaturwissenschaft*, Halle (Saale) M. Niemeyer, 1931.

²⁴ FRIEDRICH, Hugo, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburgo, 1956.

²⁵ CUESTA ABAD, José Manuel, *Poema y enigma*, Madrid, Huerga y Fierro, 2000 (Col. La rama dorada, 20), pág. 11.

²⁶ GULLÓN, Germán, *Los mercaderes en el templo de la literatura*, Madrid, Caballo de Troya, 2004, págs. 140 y 141.

²⁷ BOOTH, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago-Londres, University of Chicago Press, 1961. Versión española: *La retórica de la ficción*, Traducción de Santiago Gubern Garriga-Nogués, Barcelona, Bosch, 1974.

tro siglo. Tal binomio –autor/poeta– debe entenderse desde entonces como una *delegación* textual del autor, nunca como la *disociación* entre un *yo* biográfico y un *yo* escritural, que ya advirtió contra esto Lázaro Carreter, para quien el par “autor-poeta, no se trata de una disociación, sino de una delegación que la mujer o el hombre que escriben, hacen en el poeta que son.”²⁸ Pero no es difícil encontrar casos en que esta delegación se ha convertido en disociación exenta de transitividad textual – “Vida es una cosa, poesía es otra [...]. No las mezclamos. El poeta empieza donde el hombre acaba”²⁹, sentenciaba el dictado de Ortega–, y este hiato, esta solución de continuidad huelga en la expresión lírica. Desde la segunda mitad del siglo pasado se ha acentuado la tendencia de potenciar el polo poetológico de tal escisión, aligerando cada vez más la carga humana de su trasunto transtextual.

Pero habría que preguntarse con qué sentido y deslinde funciona tal par conceptual en pagos de mayor grado emotivo en la instancia enunciativa. A pesar de las aseveraciones de Mukarovsky sobre la naturaleza signica de la obra de arte, que declina su identificación con el autor³⁰, y de los comentarios de Lázaro Carreter en torno al menor apartamiento entre *autor* y *poeta*³¹, es necesario considerar con detenimiento la naturaleza de tal dualidad en textos líricos de acentuado carácter enunciativo y dominancia de la primera persona gramatical, por utilizar los criterios de tipología genérica definidos por Jakobson y completados, en su vertientes tanto expresiva como receptora, por García Berrio³². Ya Lázaro Carreter, quien coloca en Petrarca el origen de “el paso decisivo hacia la subjetividad, es

²⁸ LÁZARO CARRETER, Fernando, “El poeta y el lector”, en su obra *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra, 1990, (Col. Crítica y estudios literarios), pág. 37.

²⁹ ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, prólogo de Valeriano Bozal, Madrid, Espasa-Calpe, 1996 (4ª ed.), (Col. Austral. Pensamiento, núm. 13), pág. 72.

³⁰ MUKAROVSKY, Jan, “L’art comme fait sémiologique”, en *Poétique*, núm. 3, 1970. Versión española: “El arte como hecho semiológico”, en LLOVET, Jordi (comp.), *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, págs. 35-43. Véase también, LÁZARO CARRETER, Fernando, “El poema y el lector (El poema lírico como signo)”, en LÁZARO CARRETER, Fernando, *De poética y poéticas*, *op. cit.*, págs. 15-33. En este artículo, Lázaro Carreter afirma: “Sin autor, no hay obra; pero es esta verdad perogrullesca la que para muchos teorizadores literarios precisa demostración.” [pág. 20].

³¹ Véase LÁZARO CARRETER, Fernando, “El poeta y el lector”, *art. cit.*, pág. 37.

³² Véase GARCÍA BERRIO, Antonio, “Problemática general de la teoría de los géneros literarios”, en GARCÍA BERRIO, Antonio y HUERTA CALVO, Javier, *Los géneros literarios: sistema e historia (Una introducción)*, *op. cit.*, págs. 78-81. Véase la relación jakobsoniana de las características genéricas con las funciones lingüísticas por él distinguidas en su famosísimo “Lingüística y poética”, en JAKOBSON, Roman, *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Ariel, 1984, (Col. Letras e Ideas), pág. 359.

decir, hacia la distancia mínima³³ entre el sujeto y el objeto de la delegación, no se decide a dar el último paso de la identificación total. Es más, la rehúsa.

La característica de la delegación es la transitividad del texto mientras que la propia de la disociación es la intransitividad del mismo³⁴. El entendimiento primario de la ficción apadrina en lírica este segundo aserto, y, por ejemplo, la indecisa obra de Núñez Ramos afirma, a pesar de la invocación y revelación de la realidad reconocidas posteriormente, que “la poesía por ser ficción, no apunta a una realidad exterior.”³⁵ A pesar de los innumerables grados que podemos contemplar en el primero de los casos, la transitividad puede llegar a ser absoluta cifrando tal delegación en sólo la evidente naturaleza diversa de ambos mundos: el acontecer biográfico y el sistema literario. La máxima distancia en esta transitividad la marcarían los heterónimos, más los machadianos que los pessoanos³⁶. El fingimiento lleva aparejada la disociación, *id est* la mascarada —“el poeta [...] puede llegar a ser una figura completamente fictiva, en quien delega el autor o que le sirve de *máscara*”³⁷—, porque los discursos ficticios en poesía estorban por cuanto significan una reivindicación de la ausencia, esto es, suponen “ignorar al autor y a su iniciativa siempre problemática de construir y transmitir un significado.”³⁸

En Italia, Ezio Raimondi escribió hace treinta años “che l’opera *equivale per metonimia all’autore* in quanto è un sistema organizzato dinamicamente con una tendenza dominante da verificare e individuare di volta in volta nell’atto linguistico.”³⁹. Desde la posición aquí tomada se da un paso más, y argüimos que la

³³ LÁZARO CARRETER, Fernando, “El poeta y el lector”, *art. cit.*, pág. 37.

³⁴ *Ibidem*, el profesor Lázaro Carreter ha escrito que entre el polo “del poema con transitividad fuera del recinto del arte, y el del poema intransitivo, que sólo aspira a vivir dentro de sí mismo, cabe un sinfín de posibilidades intermedias, con las características siempre de que el yo de la enunciación lírica es bien diferenciada del yo protagonista de los restantes tipos de enunciación.” [pág. 41].

³⁵ NÚÑEZ RAMOS, Rafael, *La poesía*, *op. cit.*, pág. 58.

³⁶ Recordemos, con Juan de Mairena, la pervivencia del autor detrás de cada una de sus máscaras: “Supongamos -decía Mairena- que Shakespeare, creador de tantos personajes plenamente humanos, se hubiera entretenido en imaginar el poema que cada uno de ellos pudo escribir en sus momentos de ocio, como si dijéramos, en los entreactos de sus tragedias. Es evidente que el poema de Hamlet no se parecería al de Macbeth; el de Romeo sería muy otro que el de Mercurio; pero Shakespeare sería siempre el autor de esos poemas y el autor de los autores de estos poemas.” [MACHADO, Antonio, *Juan de Mairena*, Madrid, Espasa-Calpe, 1984 (4ª ed.), (Col. Austral, núm. 1530), pág. 98].

³⁷ LÁZARO CARRETER, Fernando, “El poeta y el lector”, *art. cit.*, pág. 39. La cursiva es nuestra, que en lugar de delegación como hace Lázaro, en este caso hablaría de *disociación intransitiva* entre autor y poeta.

³⁸ GARCÍA BERRIO, Antonio, *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*, *op. cit.*, pág. 304.

³⁹ Véase RAIMONDI, Ezio, *Scienza e letteratura*, Torino, Einaudi, 1978, (Col. Piccola Biblioteca Einaudi. Filología. Linguística. Critica letteraria, num. 330), pág. 220. La cursiva es nuestra.

transitividad de la delegación autorial defiende que la obra poética debe equivaler por *metáfora* o traslación al autor, no “per metonimia”, ya que la equivalencia debe basarse en un principio de semejanza o identidad, de ahí los grados –“un sinfín de posibilidades intermedias”– de que hablaba Lázaro Carreter, y no por contigüidad, como corresponde al conjunto de tropos de la serie metonímica⁴⁰.

Es evidente, por tanto, la estrecha vinculación del discurso lírico con la primera persona gramatical, algo que ya lo diferencia del resto de formas de la dramaturgia o de la narración en la que, por ejemplo, una voz interpuesta entre el autor y los personajes nos refiere acciones de terceros. En este sentido, quien mejor ha argumentado una diferenciación dual de los géneros literarios ha sido Käte Hamburger, para quien la enunciación literaria puede ser bien un *trasunto realista subjetivo del poeta*, o bien una modalidad de elaboración ficcional del mismo. En el primero de los casos estaríamos pisando terrenos líricos mientras que en el segundo nos ubicaríamos en lindes teatrales o narrativas⁴¹. Se puede establecer, incluso, un paradigma genérico –de las *Naturformen* goethianas– atendiendo a la relación dominante de identidad, proximidad, iconicidad..., del autor y el texto como complemento del paradigma ya especificado: mientras que el discurso lírico es *metáfora* del autor, el discurso narrativo (epopeya o novela) se define por una relación *metonímica* con éste; finalmente, la *mimesis*, la *iconicidad*, vendría a caracterizar los géneros dramáticos.⁴²

El hecho de la delegación no decolora los sentimientos del autor; es una especie de transustanciación en una entidad textual que actualiza las posibilidades expresivas de la entidad biográfica. A este fenómeno es aplicable, pues, el símil calderoniano de la transustanciación eucarística también utilísimo para la relación de una delegación autorial en heterónimos: “a un espejo me miraba; / y cayéndose, rompióse, / y en más de ochenta pedazos / su claridad descompone, / y tomando uno, miré / y hallé mi rostro conforme / al que tuve estando entero; [...]”⁴³ Hay casos en

⁴⁰ Véase MAYORAL, José Antonio, *Figuras retóricas*, Madrid, Síntesis, 1994, (Col. Teoría de la literatura y literatura comparada, núm. 9), págs. 241-254.

⁴¹ HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, traducción francesa de P. Cadiot, París, Seuil, 1986, págs. 169, 172, 259 y *passim*.

⁴² Se trata, al fin y al cabo, de desarrollar tipológicamente la afirmación de Raimondi en una tripartición de los géneros teóricos de prisma retórico que vuelve la mirada al pasaje clásico que esbozó la base trimembre de la clasificación genérica: el libro III (394b-c) de *La República* de Platón en el cual se distinguen las “ficciones poéticas que se desarrollan enteramente por imitación” –tragedia y comedia– de aquellas que emplean “la narración hecha por el propio poeta” –dítirambo– y de una tercera especie que “reúne ambos sistemas y se encuentra en las epopeyas y otras poesías”. [PLATÓN, *La República*, ed. de J.M. Pabón y M. Fernández-Galiano, Madrid, Alianza Editorial, 1991, pág. 166].

⁴³ CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, “Loa *La segunda esposa y triunfar muriendo*”, en CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Una fiesta sacramental barroca*, estudio preliminar, edición y notas de José María Díez Borque, Madrid, Taurus, 1984, (Col. Temas de España. Sección “Clásicos”, núm. 141), pág. 143.

que la delegación autorial se ha convertido en legación de pensamientos y sentimientos –materiales propios de la poesía según Hegel– contraviniendo el orden de la ficción, que “se caracteriza porque no pretende una correspondencia entre su representación semántica y la realidad efectiva; [...]”⁴⁴

En lírica, el único rasgo de distinción en el par autor-poeta es la actividad artística del yo-lírico enraizada en la vivencia humana del yo-biográfico, y tiene rendimiento a los efectos pragmáticos de la comunicación literaria en sus divergencias con la comunicación lingüística estándar. Como ha hecho notar Emilio Lledó, “[l]a pregunta por un autor no es sino la negación de la autonomía de un texto que, como lenguaje, depende de la historia concreta de su constitución. No importa tanto quién sea su autor y de dónde venga, cuanto el hecho de que ningún texto empieza en sí mismo. Su mismidad es precisamente resultado de una memoria en la que el lenguaje colectivo se adapta al mensaje del individuo y a la forma que éste tiene de vivir, en la palabra, los momentos de su temporalidad.”⁴⁵ Así, se entenderá con Nebrija, que “las palabras fueron halladas para dezir lo que sentimos, y no, por el contrario el sentido a de servir a las palabras; [...]”⁴⁶ “Una literatura humana (sólo a ella nos referimos) es necesariamente antropocéntrica,”⁴⁷ ha escrito Torrente Ballester, y así, la lírica debe llegar, en contra de lo que pensaba Ortega⁴⁸, al *mínimum* de distancia y al *máximum* de intervención sentimental, porque la poesía no debe ser realidad contemplada, sino realidad vivida.

El discurso de ingreso de Álvaro Pombo en la Real Academia Española el 20 de junio de 2004 –y su contestación por Carmen Iglesias–, supuso una de las penúltimas reaperturas del debate sobre la verdad y el valor del arte con una clara apuesta, en su conclusión, por el deseo de verdad frente al deseo de belleza⁴⁹. Hay que añadir ahora que en literatura, en arte, incluso “la irrealidad y las mentiras” conducen al “conocimiento de verdades profundas de la realidad humana”: es *la verdad de*

⁴⁴ NÚÑEZ RAMOS, Rafael, *La poesía*, *op. cit.*, pág. 56.

⁴⁵ LLEDÓ, Emilio, *El silencio de la escritura*, Madrid, Espasa Calpe, 1998, (edición corregida y aumentada), (Col. Austral, serie Ciencias / Humanidades, núm. 439), Premio Nacional de Ensayo en 1992, pág. 154.

⁴⁶ NEBRIJA, Antonio de, *Gramática de la lengua castellana*, estudio y edición de Antonio Quilis, Madrid, Editora Nacional, 1984, (Col. Clásicos para una biblioteca contemporánea. Literatura), pág. 146, dentro del capítulo sexto, “De los consonantes, e cuál e qué cosa es consonante en la copla” del Libro Segundo “En que trata de la prosodia e sílaba”.

⁴⁷ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, “Esbozo de una teoría del personaje literario”, en sus *Ensayos críticos*, Barcelona, Destino, 1982, (Col. Destinolibro, núm. 194), pág. 26.

⁴⁸ Véase ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, *op. cit.*, págs. 59-60.

⁴⁹ “Nuestro sincero deseo de verdad, nuestro deseo de enfrentarnos a hechos comprobados y corroborados intersubjetivamente es más fuerte que nuestro deseo de dejarnos encantar por leyendas o por versiones partidarias por bellas que sean.” [POMBO, Álvaro, *Verosimilitud y verdad*, contestación de Carmen Iglesias, Madrid, Real Academia Española, 2004, págs. 38-39].

las mentiras, por aprovechar el título de Vargas Llosa⁵⁰. Se resuelve así, en un sentido, una polaridad esquemática que quedaría completada, en el contrario, con el reconocimiento de imaginación en todo discurso referencial o incluso egocentrista, lo que supone, en fin, una “referencia desdoblada” entre la ficción y la autobiografía⁵¹. Ni realismo antiestético, pues, ni esteticismo deshumanizado.

En lírica, funciona de forma diferente lo que Coleridge, en el capítulo XIV de su *Biographia literaria* (1817), denominó “the willing suspension of disbelief” o “poetic faith” –y que Alfonso Reyes tradujo como la “suspensión voluntaria del descreimiento”– porque sentimos que el pacto de ficcionalidad reduce su convenio a la mínima expresión ya que ni la ficción ni su *epojé* pertenecen a los terrenos de la lírica personal en el grado en que pertenecen a otras modalidades narrativas o dramáticas, sin que esto reste carácter literario al discurso poético subjetivo. El problema de grados que se aprecia en la literatura impide que valga a la lírica en su totalidad la plantilla que se aplica para entender otras creaciones. En lírica, el criterio adecuado es el de *autenticidad*, esto es, “si se relaciona con el sujeto real enunciador directamente o no”⁵². Una búsqueda de humanidad que Raimondi, en demanda de la posibilidad de “verdicità” en la palabra literaria, denomina “scrupolo di conoscenza” y que califica como uno de los valores intangibles de la experiencia literaria⁵³.

En este sentido, acaso sea más adecuada la activación de lo que Emilio Lledó denominó “suposición necesaria”: “La mismidad del texto es precisamente la *alteridad* de su origen. Es evidente que esos *actos originadores* del texto y que resumimos con la palabra *autor*, no están en nuestra experiencia. Son resultado de una suposición. Pero de una suposición necesaria. De lo contrario, todo texto sería simple lenguaje. La conversión de un lenguaje en texto es, precisamente, su historicidad, o sea, su *ser obra* de un autor.”⁵⁴ Como afirmó, en intencionada analogía,

⁵⁰ VARGAS LLOSA, Mario, *La verdad de las mentiras*, Madrid, Santillana-Alfaguara, 2002. La ficción de la literatura, como todo el arte, en palabras de Vargas Llosa “hunde sus raíces en la experiencia humana, de la que se nutre y a la que alimenta” [pág. 20] y es que, incluso, “la irrealidad y las mentiras de la literatura son también un precioso vehículo para el conocimiento de verdades profundas de la realidad humana” [pág. 399].

⁵¹ COMBE, Dominique, “La référence dédoublée: le sujet lyrique entre fiction et autobiographie”, en RABATÉ, Dominique (ed.), *Figures du sujet lyrique*, París, Presses Universitaires de France, 1996, págs. 37-63. Traducción española: “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía”, en CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (comp.), *Teorías sobre la Lírica*, Madrid, Arco Libros, 1999, págs. 127-153.

⁵² LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis, “La lírica y los límites de la ficción”, en *Revista de Literatura* (Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas), t. LXII, n.º 123 (2000), pág. 18.

⁵³ RAIMONDI, Ezio, *Novecento e dopo. Considerazioni su un secolo di letteratura*, Roma, Carocci editore, 2003, pág. 84.

⁵⁴ LLEDÓ, Emilio, *El silencio de la escritura*, op. cit., págs. 120-121.

García-Posada: “No hay posible ateísmo en literatura [ni en arte, añadimos]: la criatura, la obra, remite a un creador”⁵⁵.

Precisamente, Giuseppe Ungaretti en la nota introductoria a la edición de 1931 de *L'Allegria* escribía: “L'autore non ha altra ambizione, e crede che anche i grandi poeti non ne avessero altre, se non quella di lasciare una sua bella biografia.”⁵⁶ Y *Vita d'un uomo* es el sintagma que él mismo elige para titular la compilación de todo su corpus poético⁵⁷. Además, la crítica italiana no ha hecho más que recalcar esta correspondencia; el propio Edoardo Sanguineti ha condensado en pocas palabras la esencia poética de Ungaretti diciendo que “propone il mito della vita di un uomo, quale schema trascendentale di ogni possibile lirismo.”⁵⁸ La biografía, por tanto, coopera a la hora de percibir el alcance poético de Ungaretti, constituyendo –como lo definió Jorge Guillén al hablar del real trance místico de San Juan de la Cruz– “un acompañamiento espiritual, no conceptual.”⁵⁹

Renunciar a la verdad interior de la literatura supone caer en un artificio vacuo; pretender “que todo sea un artificio [...], que tenemos el derecho a construirmos el artificio que más nos convenga”, como ha afirmado García Montero⁶⁰, supone intentar desposeer a la creación del sentido de transcendencia y comunicación que el autor fija intencionalmente en su obra⁶¹; una actitud sospechosa para Steiner, quien ha afirmado que “[l]a complacencia en el estilo, en la 'orfebrería' de las formas expresivas constituyen hoy una postura de mandarines, una actitud casi sospechosa”⁶².

Así ocurrió a partir de la tercera crítica de Kant, cuando en Alemania, la estética alcanzó un papel preeminente dentro de la filosofía: “Ella interpreta el arte no para

⁵⁵ GARCÍA-POSADA, Miguel, *El vicio crítico*, Madrid, Espasa, 2001, pág. 53.

⁵⁶ *Poesia italiana del Novecento*, a cura di Edoardo Sanguineti, Torino, Einaudi, 1994 (1ª ed. 1969), vol. 2, pág. 836.

⁵⁷ En las “Ragioni d'una poesia” colocadas al frente de su poesía completa, Ungaretti concluye: “Soltanto la poesia –l'ho imparato terribilmente, lo so- la poesia sola può recuperare l'uomo, [...]” [UNGARETTI, Giuseppe, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Leone Piccioni, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1996 (1ª ed. 1969), pág. CI.]

⁵⁸ SANGUINETI, Edoardo (a cura di), *Poesia italiana del Novecento*, Turín, Einaudi, 1993, vol. I, (Col. Einaudi Tascabili. Letteratura, núm. 137), pág. LVII, de la “Introduzione”.

⁵⁹ GUILLÉN, Jorge, *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza Editorial, 1992 (3ª reimpr.), pág. 106, capítulo “Lenguaje insuficiente: San Juan de la Cruz o lo inefable místico”.

⁶⁰ GARCÍA MONTERO, Luis, “La civilización de los poetas (o el lugar de la poesía en la sociedad contemporánea)”, en AMELL, Samuel (ed.), *España frente al siglo XXI. Cultura y literatura*, Madrid, Ediciones Cátedra / Ministerio de Cultura, 1992, (Col. Encuentros), pág. 148.

⁶¹ Véase ARGAYA, Miguel, “Para una teoría del sentido en la creación poética”, en *Norma. Anuario de poesía y pesamiento* (Valencia), 2000, págs. 11-32.

⁶² STEINER, George, *En el castillo de Barbazul*, Barcelona, Ediciones Guadarrama, 1976, (Col. Punto Omega, núm. 227), págs. 96 y 97.

comprender el arte, sino para comprender el mundo. Y ella interpreta al artista no para comprender al artista sino para comprender al hombre⁶³.

Es curioso, empero, observar la disfunción entre estos dos pares principales (autor-poeta, tú-lector), porque en el primero de ellos se ha dado habitualmente dominancia clara al término de naturaleza textual mientras que en el segundo éste ha venido siendo precisamente minusvalorado. Tal contradicción exige una aclaración por parte de sus enunciadores: si lo importante es la instancia textual en la codificación emisora, no puede serlo aquella transtextual en la decodificación receptora. Esta descompensación evidente es producto de las concesiones a los ataques post-estructuralistas al significado literario así como de los excesos de los relativismos lectores en las estéticas receptoras que, hurtando al autor la capacidad asertiva de enunciar, delegaron en la multiplicidad y dispersión lectora la tarea de interpretar, descuidando tanto la hermenéutica de la reconstrucción de Schleiermacher como la distinción estética de Gadamer⁶⁴.

3

Convengo en que el origen de esta falaz disociación entre literatura y vida es consecuencia del descrédito en que cayó la realidad en el mundo del arte. El siglo XX ha asistido, en este sentido, a una de las contradicciones más palmarias en la historia del arte. Al tiempo que, decenio tras decenio, las tendencias artísticas trataban de desprestigiar la realidad para afirmarse⁶⁵, hasta el movimiento más progresista, el *ismo* más vanguardista, proclamaba, como ha demostrado Darío Villanueva “su más certero y auténtico impulso realista”⁶⁶.

La crisis del figurativismo pictórico, reprimido lo mismo a izquierda que a derecha en nuestro siglo, es claro ejemplo de cuanto se afirma: “No se podía retratar

⁶³ MARQUARD, Odo, *Transzendentaler Idealismus, romantische Naturphilosophie, Psychoanalyse*, Köln, 1987, pág. 136. Cito por la traducción contenida en el artículo de JAUSS, Hans Robert, “El arte como anti-naturaleza. A propósito del cambio de orientación estética después de 1789”, en VILLANUEVA, Darío (comp.), *Avances en Teoría de la Literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*, op. cit., págs. 117-148.

⁶⁴ Sobre ambos conceptos y su implicación receptora en la modulación realista del discurso literario, véase VILLANUEVA, Darío, “Fenomenología y pragmática del realismo literario”, en VILLANUEVA, Darío (comp.), *Avances en Teoría de la Literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*, op. cit., págs. 165-185, especialmente págs. 168-171. Del mismo autor, *Teorías del realismo literario*, op. cit., págs. 40, 86 y *passim*.

⁶⁵ GARCÍA VALDECASAS, José Guillermo, “Ante la nueva era figurativa”, en *Norma. Anuario de poesía y pesamiento* (Valencia), 2000, págs. 5-9 [Texto publicado años antes como prólogo al catálogo de la exposición *Realidad. Sei pittori spagnoli della realtà*, Bologna, Real Colegio de España, 1993].

⁶⁶ “[...] prácticamente toda nueva escuela literaria afirma su personalidad frente a las precedentes proclamando su más certero y auténtico impulso realista” [VILLANUEVA, Darío, *Teorías del realismo literario*, op. cit., pág. 36].

la realidad, sino sólo calumniarla”, ha concluido con lucidez José Guillermo García Valdecasas⁶⁷. En el mismo sentido, ha escrito José Antonio Marina, para quien “[l]a evolución del arte en este siglo ha hecho que nos parezca evidente que el arte puede prescindir de la realidad, cosa que no es fácil de comprender.”⁶⁸. Ambos pensadores coinciden en que “el alejamiento de la realidad es precedido por el desprecio de la realidad.”⁶⁹. Y Marina propone un motivo de reflexión que tiene mucho de advertencia previsor: “Hay que volver a pensar si la única vía para fortalecer al sujeto es devaluar la realidad, [...]”⁷⁰. Una respuesta negativa a esta interrogación reanuda el vínculo entre literatura y realidad, entre poesía y vida, y, en este sentido, *Trasmundo* (1980) de García López se presenta, pues, como una impugnación a la desvinculación libertaria del arte moderno. Ya en esta línea, Pedro Salinas consideró evidente en *La realidad y el poeta* que éste, “en lugar de permanecer cómodamente fuera del mundo, vive en su mismo centro”⁷¹. Así, Dolors Oller coloca a la poesía en un espacio diferente al de la ficción, calificándola como “un género fuera de lo ficticio, en el sentido de que sus enunciados serían, como propone K. Hamburger, ‘enunciados de realidad’”⁷².

Y enunciados de realidad son todos y cada uno de los versos de *Trasmundo*, dados exhaustivamente por el poeta en el trance de la escritura. El venero de realidad lírica lo constituye en esencia su carácter subjetivo, como ya lo concibió Hegel a partir de la dialéctica establecida entre sujeto y objeto, pero en necesaria ósmosis con la objetividad, como ha matizado Lázaro Carreter. Asimismo, para García Berrío, la activación antieconómica de determinados mecanismos de poeticidad –lo que denomina “función sintomática”– caracteriza la expresión lírica organizando el texto “hacia la subjetividad.”⁷³. Pero, esta dimensión subjetiva se presenta en ambas

⁶⁷ GARCÍA VALDECASAS, José Guillermo, “Ante la nueva era figurativa”, *art. cit.*, pág. 6.

⁶⁸ MARINA, José Antonio, *Elogio y refutación del ingenio*, Barcelona, Anagrama, 1995 (7ª ed.), (Col. Argumentos, núm. 126), pág. 144, dentro del capítulo V “El arte moderno, ejemplo de arte ingenioso”, de gran interés para el estudio de la vinculación entre el arte y la realidad.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibidem*, pág. 147.

⁷¹ SALINAS, Pedro, *La realidad y el poeta*, versión castellana y edición de Soledad Salinas, Barcelona, Ariel, 1976, pág. 185. Darío Villanueva ha abogado por “la plena presencia de la poesía lírica en el marco del fenómeno literario de la productividad realista, (...)” [VILLANUEVA, Darío, *Teorías del realismo literario*, *op. cit.*, pág. 183, dentro del capítulo final “Realismo intencional y poesía”].

⁷² OLLER, Dolors, “Teoría de la poesía”, en VILLANUEVA, Darío, (coord.), *Curso de teoría de la literatura*, *op. cit.*, pág. 193. *Ibidem*, Oller argumenta que las condiciones pragmáticas de la poesía “la convierten en el género que más constitutivamente se produce a partir de lo que D. Villanueva ha llamado “realismo intencional” [...]” La referencia de HAMBURGUER, Kate, *Logique des genres littéraires*, París, Seuil, 1986, págs. 207-259.

⁷³ GARCÍA BERRIO, Antonio y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa, *La Poética: Tradición y Modernidad*, *op. cit.*, pág. 135.

vertientes, emisora y receptora, siendo válida para la aprehensión del texto la hermenéutica “de integración” que, según Darío Villanueva, caracteriza el realismo intencional, de base fenomenológica y pragmática⁷⁴. Esta complementación a enunciados exclusivos de subjetividad viene resumida claramente en el aquí tan citado artículo de Lázaro Carreter cuando argumenta que “si hemos de mantener lo subjetivo como esencia de la lírica, será preciso conceder que ésta consiste, no tanto en la expresión de la subjetividad del poeta, como en el encuentro de dos subjetividades; y, aún mejor, en la posesión de la una por la otra.”⁷⁵. “El lenguaje existe, el arte existe, porque existe ‘el otro’”, ha escrito George Steiner⁷⁶.

4

“Nosotros y nuestras obras –en palabras de Horacio– nos debemos a la muerte”⁷⁷ y así, la poesía de Ángel García López en *Trasmundo* se reconoce no sólo como “experiencia de la muerte”, que indicaría el existencialismo de Blanchot⁷⁸, sino, sobre todo, como esperanza y redención de vida. “La muerte está atornillada a la vida” –que dijo Huidobro en *El ciudadano del olvido*–, y *Trasmundo* es un poemario poblado de incertidumbres y voluntad firme de permanencia cifrada: “Yo, aquel poeta, reclamo sólo un sitio en la / memoria / de Emilia.[...]” (Poema final, 25 de noviembre). Memoria y fe, recuerdos y esperanzas constituyen, una vez más, “la polarità dell’espressione poetica e dell’esistenza umana”⁷⁹.

Desgajado de las rutas del sur por donde anduvo otrora García López, llegó *Trasmundo* en 1980. (Premio “José María Lacalle” 1979), “[...] diario de enfermo –según Concha Zardoya– que narra ‘poéticamente’ la historia de una grave enfermedad. Ante la muerte posible y su constante amenaza, el libro es extremadamente conmovedor, pues nos habla de una situación humana universal al mismo tiempo

⁷⁴ Véase VILLANUEVA, Darío, “Fenomenología y pragmática del realismo literario”, en VILLANUEVA, Darío (comp.), *Avances en Teoría de la Literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*, op. cit., pág. 179.

⁷⁵ LÁZARO CARRETER, Fernando, “El poeta y el lector”, art. cit., pág. 43. Como ampliamente explica el profesor Lázaro, consiste en un “llamamiento perentorio” del poeta al lector “para que se identifique con él.” [pág. 43].

⁷⁶ STEINER, George, *Presencias reales. ¿Hay algo “en” lo que decimos?*, op. cit., pág. 169.

⁷⁷ HORACIO, “Epístola a los Pisones”, en ARISTÓTELES. HORACIO, *Artes poéticas*, op. cit., pág. 131. Texto latino: “Debemur mortí nos nostraque.”

⁷⁸ Apud GARCÍA BERRIO, Antonio, *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*, op. cit., pág. 645. Ya Erasmo, en las primeras páginas de su *Elogio de la locura*, definió la vejez como una infancia en que se tiene conciencia de la muerte.

⁷⁹ OLMEDO RAMOS, Jaime, “Memoria e fede nell’*Epistola morale a Fabio* di De Andrada”, en *Intersezioni* (Bologna), año XXV, n.º 1 (aprile 2005), pág. 38.

que personalísima.”⁸⁰. El mismo autor, en una nota introductoria, explica las circunstancias externas que provocan la composición de la obra: “Este libro comenzó a escribirse en los días iniciales del mes de noviembre de 1978, horas después de mi ingreso en el centro hospitalario en el que había de extirpárase una tumoración en el pulmón, y se dio por terminado la fecha inmediatamente anterior al levantamiento de los puntos de sutura.[...]”⁸¹

Sus composiciones poseen un tono intimista y existencial, de dramatismo y tensión, y en sus versos curativos se mezclan el temor y la esperanza, el alivio y el dolor, la confianza y la duda. Como acertadamente ha señalado Concha Zardoya, “[e]l miedo a morir no es cobardía, sino firme voluntad viril de que la vida –y la obra– siga.”⁸². Ahora más que nunca la variación métrica y estrófica viene exigida por los diversos y distantes estados de ánimo que acogen al poeta (nos encontramos desde extensos poemas en prosa hasta una composición de un solo verso: “Besas mi piel como indultando flores” –22 de noviembre–), pero llaman especialmente la atención tres sonetos de reflexión sobre la muerte, de resonancias quevedescas –uno se cierra incluso con el verso: “mirando el pecho de la patria mía” (8 de noviembre, mañana)–, porque “[c]omo en Quevedo, la fugacidad del sentido va traduciendo muerte, presente en el mismo hecho vital.”⁸³

Pero no sólo, con ser ya mucho, Quevedo. *Trasmundo* es, además, un tributo literario a los maestros, una evocación de composiciones leídas antaño que ahora resurgen en consonancia íntima con el estado del poeta. Así, aparte referencias menos versales: “¿Por Olmedo, / de noche, me mataron?.[...]” (7 de noviembre, amanecida), o un muy césarvallejiano –evocando “los húmeros me he puesto / a la mala” del peruano–: “No sé dónde ponerme los huesos en la carne” (24 de noviembre).

Cierto es que la poesía española cuenta con pocos diarios poéticos tan íntimos, de tan gran desnudez y desazón líricas, pero es que tampoco son frecuentes las ocasiones en que un hombre mantiene una tan lúcida frialdad en momentos de tan oscura incertidumbre. *Trasmundo* pone en práctica cada uno de los veinte “Apuntes para una poética” de García López, pero actualiza, sobre todos, el séptimo: “Convéncete del todo: en poesía lírica lo que no es autobiografía es sólo plagio.”⁸⁴. Esta variación de clara evocación d’orsiana entronca, matizándola, con la afirmación de

⁸⁰ ZARDOYA, Concha, “Diario de un poeta ante la muerte”, en *Nueva Estafeta* (Madrid), núms. 21-22, agosto-septiembre de 1980, pág. 148 [págs. 148-149]. Es reseña de *Trasmundo*.

⁸¹ GARCÍA LÓPEZ, Ángel, *Obra Poética Completa (1963-1988)*, prólogo de Jaime Siles, vol. II, Madrid, Torre Manrique Publicaciones, 1988, (Col. Albatros, núms. 3-4), pág. 36.

⁸² ZARDOYA, Concha, “Diario de un poeta ante la muerte”, *art. cit.*, pág. 148.

⁸³ DOMÍNGUEZ REY, Antonio, “Prólogo”, en GARCÍA LÓPEZ, Ángel, *Antología poética. 1963-1979*, Barcelona, Plaza & Janés, 1980, (Col. Selecciones de Poesía Española), pág. 55.

⁸⁴ GARCÍA LÓPEZ, Ángel, “Apuntes para una poética”, en GARCÍA LÓPEZ, Ángel, *Antología poética. 1963-1979*, *op. cit.*, pág. 62.

un primer Ortega humanizador y contenidista cuando concluía que todo gran poeta nos plagia, ya que nos revela con prístina traza el espesor sentimental que anida indefectible en la intimidad del alma. Para decirlo con Jaime Siles, el significado de la obra de Ángel García López se produce “cuando la memoria del ver se convierte en historia del vivir: cuando la historia del vivir ilumina toda nuestra existencia.”⁸⁵

Incluso cuando, casi veinte años después de *Trasmundo*, García López ha intentado con *Glosolalia* (1998) huir de sí mismo, ha terminado arribando, sin pretenderlo, a sus propios centros. Así lo reveló Miguel Argaya en una inteligente reseña de la obra: “[...] tal vez esta *Glosolalia* de frialdades exquisitas acabe siendo el más cálido y tortuoso testamento poético [de Á. García López]”⁸⁶ pues en sus páginas no hay gozo estético sino la pugna del poeta con sus incapacidades expresivas: “En ningún momento se alcanza el optimismo frívolo y hueco de los esteticistas. [...] Y la solución, paradójicamente, dejarse desdeñar por él [el lenguaje]. Sin embargo, buscando esa destitución, García López sólo alcanza a lamentarse... y a pronunciarse, si cabe, con más fuerza. Porque quizá sea éste, incluso a su pesar, el libro más hondamente ‘humano’, más desazonadamente ‘humano’ de todos los suyos.”

Al año siguiente de *Glosolalia*, García López publicó una obra que, sin contener ningún poema nuevo, supuso una novedad esperada y esperable en su producción⁸⁷. La esencia de aquella nueva entrega venía definida desde su título: se trata de doce poemas de libros anteriores comentados por el propio autor, glosados por el propio poeta, que enraíza cada composición en una vivencia y en una circunstancia real y vital. ¿Cabe mayor ejercicio de autenticidad artística? Si la crítica de Argaya no hubiera avisado del sentido verdadero de *Glosolalia* demostrando que ningún poeta –que ningún artista– puede escapar de sí mismo y que pretender la autosuficiencia del lenguaje no conduce más que a fraudar y a defraudar, quizá hubiera sorprendido esta muestra de documentación biográfica de la creación estética. La constatación de la insuficiencia de un lenguaje pretendidamente autorreferente, sin embargo, refuerza la transferencia y evocación que la obra debe suponer respecto del artista⁸⁸. Sin embargo, y en clara muestra de un discurso preconcebido

⁸⁵ SILES, Jaime, “Gramática de la memoria y palimpsesto existencial: notas sobre la poesía de Ángel García López”, en GARCÍA LÓPEZ, Ángel, *Obra Poética Completa (1963-1988)*, op. cit., vol. I, pág. 11.

⁸⁶ ARGAYA, Miguel “GARCÍA LÓPEZ, Ángel: *Glosolalia*. Sevilla, Algaida, 1998 (Col. Algaida poesía). I Premio de poesía “Ciudad de Salamanca”. 56 págs.”, en *Norma. Anuario de poesía y pensamiento*, Valencia, núm. 1 (1998), págs. 93-94.

⁸⁷ GARCÍA LÓPEZ, Ángel: *[Poeta] 12 poemas comentados*, estudio introductorio de Antonio Domínguez Rey, Béjar, If ediciones & El Sornabique, 1999, (n.º 26). 94 págs.

⁸⁸ De los escritores debe poder decirse lo mismo que Francisco Nieva predica de los pintores en el prólogo a un catálogo de Esperanzas Huertas: “Los buenos pintores siempre son sinceros. Eso es

e interesado, el prologuista de esta selección prefiere irse por derroteros mucho más caprichosos y remotos, hasta perderse en meandros expresivos y pirotecnia terminológica: “En la distancia así creada va incurra la dimensión narradora y apelativa del yo-tú intersubjetivo” (pág. 9) o “De ahí que en el fondo haya una grafía orgánica, una taxia, como en el grafo existe también una vibración fónica inducida por la cinemática de la escritura” (pág. 23). En otras ocasiones, aquejado de una enfermedad crítica bastante generalizada, dice lo que quiere decir desoyendo al poeta. Ya puede García López esforzarse por explicar vivencialmente cada poema, que Domínguez Rey insiste en “la conciencia creciente de que todo lo escrito por el poeta es ficción, fingimiento, mentira y desengaño” (pág. 37). Y cree acertar de lleno cuando después de todo –después de comentarios y glosas del propio poeta, se entiende– concluye: “Niega lo que afirma y afirma cuanto miente” (pág. 40). Y eso que hay frases acertadas en el prólogo, como la primera de todas: “Desde sus primeros libros, la poesía de A. García López configura un relato lírico de vivencias familiares” (pág. 7) o “La historia, digamos, real y la literaria sirven, juntas, a su propia sustancia de poeta”. (pág. 11). En cuanto a la interpretación, el propio Domínguez Rey afirma: “la comprensión hermenéutica no es infinita”. (pág. 44). Pues que no lo sea, y ponga coto a ella la propia intención del autor.

García López ha hecho con su obra algo semejante a lo que San Juan hizo con sus versos místicos: indicar el camino de su interpretación y mostrar así el recto entendimiento. Lo ha dicho Seamus Heaney: “En tanto que lectores, nos sometemos a la jurisdicción de una forma acabada”⁸⁹. Su intención ha sido, como ansía San Juan en el “Prólogo” a sus glosas al *Cántico espiritual*, “dar alguna luz general” y, como el mismo San Juan en el “Prólogo” a *Llama de amor viva*, también García López puede decir: “lo he diferido hasta ahora que el Señor parece que ha abierto un poco la noticia y dado algún calor”.

Los *12 poemas comentados* (1999) de García López tuvieron en el final del siglo XX poético español el gran valor de suponer una novedad: pocas veces en los últimos años un autor había explicado su obra tan conscientemente como lo hizo el

algo que percibe el crítico ante una docena de cuadros de un solo pintor. Ya pueden estos responder a muy diferentes temas, problemas o estados de espíritu. Unos pueden estar mejor que otros, pero de todos ninguno de ellos 'miente'. La calidad material y la intención se debe probar y comprobar en cualquier centímetro de tela. [...]. En el mundo de la competición artística vemos a muchos individuos que se atormentan por impresionar deliberadamente. No es ese el primer trabajo del artista, pues éste sólo impresiona por lo que ya es, por su actitud original ante la vida, por ese acto de sinceridad que tiene mucho de entrega religiosa”. [NIEVA, Francisco, “La sinceridad puesta a prueba”, en *Esperanza Huertas. El tiempo detenido (1977-1997)*, Madrid, Centro Cultural del Conde Duque, 1997, págs. 21 y 23].

⁸⁹ HEANEY, Seamus, *De la emoción a las palabras. Ensayos literarios*, Barcelona, Anagrama, 1996, pág. 159. García Berrio y Teresa Hernández han afirmado que la institución del sentido es un acto de procedencia autorial: “[...] nos parece una evidencia histórica verificable el valor fijo del significado como expresión de la voluntad comunicativa del autor [...]”. [GARCÍA BERRIO, Antonio y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa, *La Poética: tradición y modernidad, op. cit.*, págs. 97-98].

poeta de Rota. Es la hora de las obviedades: vida y literatura, arte y realidad están inextricablemente unidas.

Para otros empeños quedan el estudio generacional o de grupo⁹⁰, lo referente al mester andalusí⁹¹, la ruptura con la poesía social⁹², la dedicación a la palabra⁹³, el

⁹⁰ Sobre esta cuestión, juzgo inesquivable el artículo de Rafael MORALES BARBA, “Los poetas de los años 60 (Unas notas sobre el grupo de Zamora)”, en *Omarambo. Cuaderno literario*, segundo trimestre de 1992, núm. 8, págs. 5-12. Asimismo son fundamentales los estudios dedicados por Antonio DOMÍNGUEZ REY: aparte del citado “Prólogo” a la *Antología poética. 1963-1979*, especialmente el epígrafe “Una promoción a rescatar: Ángel García López y los otros poetas del sesenta” [págs. 11-23], también es fundamental su libro *Novema versus Povema. Pautas líricas del 60*, Madrid, Torre Manrique Publicaciones, 1987, (Col Albatros, núm. 2). La concepción de un mester andalusí como subgrupo aparece en PALOMO, María del Pilar, *La poesía en el siglo XX (Desde 1939)*, Madrid, Taurus, 1988, (Col. Historia crítica de la literatura hispánica, núm. XXI), pág. 146, y en VALBUENA PRAT, Ángel, *Historia de la Literatura Española. Tomo VI. Época contemporánea*, 9ª ed. ampliada y puesta al día por María del Pilar Palomo, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1983, págs. 761-770, dentro del apartado “La consolidación de un ‘mester andalusí’ “. *Íbidem*, María del Pilar Palomo niega que exista “cohesión de escuela” (pág. 534), sin embargo, la misma autora reconoce en otro lugar que, “[r]eunidos siete de ellos en unas jornadas literarias en Zamora, en el invierno del 87, llegaron, incluso a la delimitación de esas [comunes] directrices [poéticas].” [Véase PALOMO, María del Pilar, *La poesía en el siglo XX (Desde 1939)*, op. cit., pág. 146.]. En el mismo sentido se pronuncia Santos Sanz Villanueva que reconoce “el empeño por hallar cada poeta para sí mismo una voz personal y por encontrar -entre todos, pero sin un programa definido- los medios con que renovar una situación literaria estancada.” [Véase SANZ VILLANUEVA, Santos, *Historia de la literatura española. El siglo XX. Literatura actual*, Barcelona, Ariel, 1984, (Col. Letras e Ideas, núm. 6/2), pág. 434]. El número de *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas* (Madrid), núm. 543, marzo de 1992, año XLVII, coordinado por Luis GARCÍA JAMBRINA, recoge varios artículos sobre los poetas del sesenta. Se pueden ver también antologías más al uso, como las de CARRIÓN, Héctor, *Poesía del 60. Cinco poetas preferentes*, Madrid, Endymión, 1990 y OLIVIO JIMÉNEZ, José, *Diez años de poesía española. 1960-1970*, Madrid, Ínsula, 1972.

⁹¹ Referente al mester andalusí, aparte el estudio citado de María del Pilar Palomo, quien más líneas ha dedicado al asunto ha sido Enrique MOLINA CAMPOS; de él son los siguientes artículos: “Poesía andalusí de Ángel García López”, en *Cal. Revista de Poesía* (Sevilla), núm. 32, marzo de 1979, pág. 21. “Sobre cuatro poetas andalusíes”, en *Nueva Estafeta* (Madrid), núms. 21-22, agosto-septiembre de 1980, págs. 131-138 (Se habla de Manuel Ríos Ruiz, Ángel García López, Antonio Hernández y el malogrado José Luis Núñez, a quien va dedicado el trabajo). Otras obras que acogen el tema de lo andaluz en la poesía van desde el enfoque más general [URBANO, Manuel, *Andalucía en el testimonio de sus poetas*, Madrid, Akal Editor, 1976. Del mismo autor es la *Antología consultada de la nueva poesía andaluza (1936-1978)*, Sevilla, Alderabán, 1980. Exponentes de este resurgimiento cultural eran también las, por entonces, balbucientes revistas poéticas: *Unicornio*, *Pliegos del mar*, *Antorcha de paja*, *Jacaranda*, *Jaramago*, *Letras del Sur...*] a planteamientos más restringidos [JURADO LÓPEZ, Manuel, *La poesía sevillana de los años setenta (aproximación y análisis)*, Sevilla, Vasija, 1980, (Colección de Libros, núm. 9). RUIZ-COPETE, Juan de Dios, *Nueva poesía gaditana*, Madrid, Ediciones de la Caja de Ahorros de Cádiz, 1973]. Por su parte, Joaquín Marco recoge el nombre de Ángel García López entre los de otros poetas de interés marginales a los grandes movimientos que ha estudiado con anterioridad. Pero significativamente, el nombre de nuestro poeta aparece insertado en un rimero de poetas andaluces: tras los sevillanos Manuel Mantero y Aquilino Duque, el malagueño Alfonso Canales, el gaditano Fernando Quiñones, el granadino Rafael Guillén y Miguel Fernández, quien “[a]unque melillense, [...] puede vincularse a la poesía andaluza (Rincón [1978]).” [Véase MARCO, Joaquín, “La poesía”, en YNDURÁIN, Domingo (ed.), *Época contemporánea. 1939-1980*, con la colaboración de Fernando Valls, Barcelona, Ed. Crítica, 1981, (Col. Historia y crítica de la literatura española, dirigida por Francisco Rico, vol. 8), pág. 127 [págs. 109-138].].

acento cernudiano⁹⁴... aspectos que, por una u otra voz, ya han sido tratados extensa y autorizadamente y resumidos *in altra sede* por quien esto firma⁹⁵. Aquí sólo se ha expuesto un ejemplo excelente de transitividad absoluta de la delegación autorial que reanuda literatura y vida en un maridaje feraz. “¿Que no escriba decís, o que no viva?”⁹⁶.

5

Últimamente, *Tempo di bilanci. La fine del Novecento* (2005) de Cesare Segre, ha venido a integrar ese corpus de obras que se paran a contemplar nuestro estado y ver por dónde nos han traído nuestros pasos. A los ensayos y reseñas escritos entre 1988 y 2004 y aparecidos con anterioridad –la mayoría de las últimas en el *Corriere della Sera*–, se suman tres únicos textos inéditos; uno de estos destaca sobre todos: el capítulo “Etica e letteratura”⁹⁷ es prácticamente la conclusión de decenios de actividad del crítico piemontés y una ampliación del discurso pronunciado con

Emilió Miró, en la misma línea de filiación andaluza tácita, cita el nombre de Ángel García López entre “algunos valiosos poetas que han quedado fuera de generaciones y promociones que no son fácilmente clasificables, pero que por la evolución de sus respectivas obras, por la madurez de sus libros más recientes, ocupan un puesto indiscutible en nuestro actual panorama poético” y lo hace aparecer tras el sevillano Manuel Mantero, el cordobés Mariano Roldán, el melillense Miguel Fernández, el gaditano Fernando Quiñones, y ante el granadino Rafael Guillén y los jerezanos Manuel Ríos Ruiz y Carlos Álvarez.[Véase MIRÓ, Emilio, “La poesía desde 1936”, en DIEZ BORQUE, José María (coord), *Historia de la literatura española. Tomo IV. El siglo XX*, Madrid, Taurus, 1980, pág. 376. Este capítulo XXIX de la obra ocupa las páginas 327-389].

⁹² A este respecto véanse las paginitas de TUSÓN, Vicente, *La poesía española de nuestro tiempo*, Madrid, Anaya, 1990, (Col. Biblioteca básica. Serie: Literatura), págs. 50-51: en ellas queda claro el paso de una poesía eminentemente comunicativa a otra en que domina el conocimiento. Cfr. también PALOMO, María del Pilar, *La poesía en el siglo XX (Desde 1939)*, op. cit., págs. 145-146, y VALBUENA PRAT, Ángel, *Historia de la Literatura Española. Tomo VI. Época contemporánea*, op. cit., pp. 532-535.

⁹³ En torno a la belleza formal, la detención en la palabra como fuente artística, arrojan luz párrafos de Emilio MIRÓ, “La poesía desde 1936”, art. cit., pág. 376, Vicente TUSÓN, *La poesía española de nuestro tiempo*, op. cit., pág. 52 o SANZ VILLANUEVA, *Historia de la literatura española. El siglo XX. Literatura actual*, op. cit., pág. 432, por espigar algunos.

⁹⁴ Sobre Luis Cernuda en los poetas de la década del sesenta han escrito BENITO DE LUCAS, Joaquín, *Literatura de la postguerra: La poesía*, Madrid, Cincel, 1981, (Col. Cuadernos de Estudio, núm. 27. Serie Literatura), pág. 74, dentro del capítulo “La nueva poesía. I. Consideraciones previas”. También SANZ VILLANUEVA y VALBUENA PRAT (op. cit., págs. 434 y 532, 535 respectivamente) han hecho notar la presencia de Cernuda entre los modelos de estos poetas.

⁹⁵ OLMEDO RAMOS, Jaime, “Presentación”, en GARCÍA LÓPEZ, Ángel, *Reflexiones sobre mi poesía*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1996, págs. 5-16.

⁹⁶ LOPE DE VEGA, *Obras poéticas. Rimas. Rimas Sacras. La Filomena. La Circe. Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, edición, introducción y notas de José Manuel Bleca, Barcelona, Planeta, 1983, (Col. Clásicos Universales Planeta, núm. 66), pág. 62, soneto 66 de las *Rimas*, a Lupericio Leonardo de Argensola.

⁹⁷ SEGRE, Cesare, *Tempo di bilanci. La fine del Novecento*, Torino, Einaudi, 2005, págs. 207-217.

motivo de su investidura como doctor *honoris causa* por la Universidad de Granada el 6 de junio de 2003. En esas páginas, frente al axioma croceano que, por su defensa de la intuición, excluye toda relación entre arte y moral, Segre reconoce la pulsión ética como uno de los parámetros más importantes para la valoración de una obra literaria. Por tal motivo, confiando en que la literatura puede ser la portadora idónea de lo que él denomina “una nuova sensibilità etica”, defiende que es el momento de exigir de la literatura el interés ético que es fundamental no solo para las letras o las artes, sino para la supervivencia de la civilización. Por eso, le parece cínico excluir de los parámetros de juicio de una obra literaria la cualidad humana de su mensaje, que se convierte en una fuerza interior capaz de hacer que la literatura merezca de nuevo la posición eminente que tuvo en el pasado y que, parece, ha venido perdiendo.

Ahora que el gran siglo del formalismo parece haber entrado, por su anquilosamiento en lo que Ortega llamó, para la cultura, “su hora hierática”⁹⁸, de nuevo, la verdad –parafraseando al Steiner de *Nostalgia del Absoluto* (1974)⁹⁹– tiene futuro. Un porvenir en el que, como dice Kundera en el último párrafo de *El telón*, “el arte dejará de buscar lo nunca dicho y volverá, dócilmente, a ponerse al servicio de la vida colectiva”¹⁰⁰, en el que una nueva rehumanización y las aportaciones formales más inteligentes del siglo XX se alíen.

⁹⁸ ORTEGA Y GASSET, José, *El tema de nuestro tiempo. Ni vitalismo, ni racionalismo. El ocaso de las revoluciones. El sentido histórico de la teoría de Einstein*, Madrid, Espasa Calpe, 1987 (17.ª ed.), pág. 48.

⁹⁹ “La verdad, creo, tiene futuro”, en STEINER, George, “¿Tiene futuro la verdad?”, en *Nostalgia del absoluto*, trad. de María Tabuyo y Agustín López, Madrid, Siruela, 2001, pág. 132.

¹⁰⁰ KUNDERA, Milan, *El telón. Ensayo en siete partes*, traducido del original francés por Beatriz de Moura, Barcelona, Tusquets Editores, 2005, pág. 202.

