

José María Valverde

La Literatura, al cabo del siglo

Con el ciclo de cuatro conferencias «La literatura, al cabo del siglo», que dio **José María Valverde** en la Fundación Juan March entre el 2 y el 11 de octubre, se reanudaron en esta institución las conferencias habituales dentro de la programación de cada curso tras el paréntesis veraniego. José María Valverde, catedrático de Estética, ensayista, poeta y traductor, habló el martes día 2 de octubre de «Un orden amenazado: hasta la Primera Guerra Mundial»; el jueves 4, de «La experiencia vanguardista»; el martes 9, de «El virus lingüístico»; y el jueves 11, de «El estado literario de cosas: ayer mismo y hoy».

Se ofrece a continuación un resumen de las conferencias pronunciadas por Valverde.

En esa suerte de «final del siglo XIX» que son los primeros años del XX -en realidad muchos consideran que aquel siglo acabó realmente en 1914, en el comienzo de la Primera Guerra Mundial-, la aparente solidez del orden burgués europeo se estaba minando por problemas que saldrían a la luz poco después; en el orden de la política mundial, los cambios de posición e importancia de los imperios de entonces no dejaban prever la radicalización de la guerra que vendría.

En lo social, el creciente empuje de la nueva clase obrera industrial no parecía que fuera una amenaza para el capitalismo. La ciencia seguía siendo no sólo una fuente de progresos técnicos, sino una sólida base de comprensión mental del mundo -ignorando que ya comenzaba la desintegración del átomo y que aparecían ideas como las del «quantum» y la relatividad-. Ideológicamente, sólo entonces se empezaba a leer a algunos grandes del siglo XIX, que habían dejado un legado inquietante (Kierkegaard, Marx, Nietzsche): los pensadores entonces en actividad y con prestigio parecían confirmar el orden de cosas, sin advertir la paradoja por la cual su presunto positivismo común llevaba a desarrollos más bien espiritualistas,

especialmente en el caso de Bergson, yendo desde el «élan vital» a la mística.

Y entonces surgía la «crisis del yo», tan grave para la literatura al poner en cuestión la posibilidad de la sinceridad -más adelante se verá su aspecto lingüístico, especialmente temible para «el llamado Yo», como dijo Nietzsche-. A todo esto, acercándonos ya a lo literario, el arte y las letras en general estaban en lo que Hegel había llamado «muerte del arte», esto es, la pérdida de su valor como expresión esencial del espíritu, el cual se había llegado a sentir muy por encima de sus materiales y sus palabras -proceso que en Walter Benjamin sería la «pérdida del aura»-. El escritor, socialmente, si era verdadero creador, quedaba marginado y se refugiaba polémicamente en el «arte por el arte», mientras crecía el consumo de mercancía literaria para el gran público -así, la novela realista, que es abandonada por los buenos escritores con el cambio del siglo.

Se ponen en marcha los gérmenes de lo que será «vanguardia» -Mallarmé, que en su busca de la belleza absoluta poética se ve condenado al silencio; Rimbaud, como vidente-. Mientras Valéry se entrega a la radicalización de la inteligencia, usando



José María Valverde (Valencia de Alcántara, Cáceres, 1926) es desde 1955 catedrático de Estética de la Universidad de Barcelona, con un paréntesis de doce años, desde 1965, diez de ellos en universidades canadienses. Autor de varios libros de poesía agrupados ahora en *Poesías reunidas (1945-1990)*, ha publicado numerosas obras, entre ellas *Vida y muerte de las ideas (Pequeña historia del pensamiento occidental)*, *Breve historia y antología de la estética*, y una *Antología de la poesía española e hispanoamericana*. Destacada es su actividad como traductor, habiendo obtenido el Premio Nacional de Traducción en 1958, 1978 y 1990.

la poesía como juego irónico, Proust crea una nueva obra: en reviviscencia del proceso de la «memoria involuntaria», ni ensayo ni novela; no por nada, diría Benjamin, hablando de él, que «todas las grandes obras de la literatura funden y disuelven un género: son casos únicos».

Desde el cambio de siglo hasta aproximadamente 1930 todos los aspectos de la cultura analizan hasta la raíz sus respectivas esencias: en el or-

den de la ciencia y la política -ésta, en cuanto a economía- ya se ha anticipado; la radicalización de la conciencia del lenguaje se verá más adelante. Como introducción al vanguardismo poético deben considerarse, aunque sea brevemente, los casos de la arquitectura -que entonces descubrió su esencia funcional, en el uso y en las formas materiales, aunque con medianas consecuencias, por su exceso de pureza para el gusto general- y en el orden de la pintura, con el vuelco desde el impresionismo -positivista y «sincero»— al juego geométrico cubista y a la abolición de la imagen.

La poesía desarrolla su experiencia de vanguardia bajo un fuerte influjo de la pintura al tener su centro en la cuestión de la «imagen»: los poemas vanguardistas tienen algo de *collage* o fotomontaje de imágenes a primera vista inconexas, pero que en su conjunto forman un ambiente o un estado de ánimo. Así se señala en el caso francés de Apollinaire, temprano amigo de los cubistas. O en el caso italiano del futurismo de Marinetti, también manifestado en pintura y escultura, con exaltación de la velocidad, la modernidad y el dinamismo.

El experimentalismo poético no sólo se desarrolla en Francia: es interesante el caso ruso, donde en Jliébnikov está en comunicación con los lingüistas del «círculo de Moscú», y es importante el caso de los americanos britanizados Pound y Eliot, cuyo vanguardismo no tendría mucho desarrollo en su propia lengua. Todo esto empieza antes de la Primera Guerra Mundial: durante ella, en la neutralidad de Zurich, estalla el dadaísmo como experimento destructor de poesía y arte, que luego enlaza -por Tzara- con el naciente surrealismo francés de Breton.

En él, el material del inconsciente vale como poesía, no sin una hábil manipulación a pesar de su aparente espontaneidad. En nuestra lengua, el chileno Vicente Huidobro y el espa-

ñol Gerardo Diego iniciaron el creacionismo, una poesía de imaginería en «fotomontaje», a veces incluso con pretensión de «no figurativa».

El virus lingüístico

Me voy a referir a un hecho general que, si afecta quizá sobre todo a la filosofía, también modifica la situación para la literatura a partir de entonces: la toma de conciencia del hecho de que la vida mental sólo se da mediante el lenguaje, y precisamente en cuanto estructuras y categorías, en las cuales se inserta el léxico. Esto, que empezó a tenerse en cuenta por algunos románticos alemanes, llega a plena luz en Nietzsche, aunque sólo recientemente se haya valorado bastante ese aspecto previo a sus «transvaloraciones de valores».

En todo caso, en la segunda década del siglo XX se pone en marcha esta toma de conciencia -Saussure, Sapir- que gradualmente se va haciendo presupuesto común del pensar y del escribir. A principios de siglo, en Viena, hay diversos escritores -Hofmannsthal, Kraus-, que parten de la conciencia lingüística; en los años sesenta, en París, esto será también una situación común para otros escritores, dentro de una generalización del tema lingüístico como algo que afecta a la cultura entera.

Para la literatura, tal situación presenta a la vez un estímulo y un peligro: el escritor, al hacerse plenamente consciente de lo que es manejar el lenguaje, siente un nuevo placer en su tarea, pero, por otro lado, puede quedar obsesionado con el desarrollo mismo de las palabras, dedicándose a observarlo y analizarlo -«escribir», entonces, como dirá Barthes, llegará a ser «un verbo intransitivo».

Esta cuestión tiene su más visible exponente en el *Ulises* de Joyce: entre sus diversos estilos -uno por cada capítulo- aparece una veta intermitente de «palabra interior», sobre todo del protagonista, en que, con aparente es-

pontaneidad en bruto, se ve el fluir mental en lenguaje, marchando a menudo por simples asociaciones sonoras más bien tontas.

Joyce introduce la «palabra interior» a veces de forma coherente; otras, en cambio, en vetas al azar. El escándalo que hizo que no se pudiera publicar el *Ulises* en el ámbito anglosajón no fue tanto por las indecencias de tipo sexual del señor Bloom, el protagonista, pues el pobre realmente no comete ninguna, sino por las indecencias que le pasan por la cabeza. Joyce finge que pone en el papel todo lo que pasa por la cabeza del protagonista, tal como pasa, en bruto, pero indudablemente está fingiendo. El *Ulises* se entiende todo, pero para ello se necesita —y yo lo sé bien, porque lo he traducido— tener memoria para recordar todo lo dicho por Joyce anteriormente.

Cuando pensamos hablamos, aunque no hagamos ruidos, nuestras cuerdas vocales vibran. El pensarhablar —lo digo en una sola palabra— podrá registrarse en el futuro. Esto es lo que ocurre con el *Ulises*, que se juega con las palabras pensadas, lo que da origen a juegos de palabras, a chistes; lo cual indudablemente resulta divertido, siempre que se entiendan, porque no todo el mundo comprende los juegos de palabras. Hacerlos a Joyce le divertía mucho, demasiado diría yo, porque se corre el riesgo de abusar, y Joyce, quién lo duda, abusaba. Esto se puede percibir examinando en facsímil la primera versión del *Ulises*, viendo lo que añadió para ser publicado en forma de libro. Añadió como un 30 por ciento más de texto y yo creo que fue un error. Todo lo que añadió sobra y, además, lo hace ilegible. Si se quitara este lastre, si se publicara la primera versión reducida, podría resultar más legible, más accesible su novela. Joyce, obsesionado por el desarrollo del lenguaje por sí mismo, pasaría luego a escribir *Finnegans Wake*, un exceso desbordado de juegos de palabras. Yo no he leído entero *Finnegans Wake*, en ocasiones abro el texto y leo unas pá-

ginas, me río con ciertos chistes, con ciertos juegos de palabras. Si *Ulises* abarca un día, *Finnegans* se limita a una noche, y mezcla realidad y sueño. Así, la toma de conciencia lingüística, que ha puesto en cuestión la filosofía en su forma hasta entonces vigente, al reducir los conceptos a palabras, se revela también peligrosa para la literatura misma. Pues el escritor que juega con las palabras ya no se responsabiliza de ellas; no opina, no cuenta nada y acaba, por tanto, convirtiéndose en un escritor vacío.

El estado literario de cosas

Tal vez por un efecto óptico de perspectiva, soy de la opinión de que los escritores de los últimos cincuenta años resultan menos importantes que los inmediatos anteriores, y pienso también, y sobre todo, que la literatura se ha hecho menos importante dentro de la vida de todos. En todo caso, dejadas atrás las vanguardias, hay una gran variedad de hechos y movimientos que, aun en una relación sólo indirecta con el vanguardismo, lo tienen muy en cuenta.

Así, la experiencia de la narrativa italiana, desde Moravia hasta, por ejemplo, Bassani, partía de la sobriedad expresiva del grupo «La Ronda», no narrativo, y quedaba flanqueada por el desarrollo de la poesía *ermética*, reducida a un mínimo esencial donde no había espacio para el experimentalismo.

En otro sentido, en la narrativa inglesa, Virginia Woolf formaba paralelo con Joyce, pero su novedad formal parecía menos llamativa que la de éste -y de ambos deriva mucho de la narrativa posterior de lengua inglesa; Faulkner, por ejemplo-. Otra línea sería el tránsito del expresionismo al marxismo en Brecht, sin pasar por el vanguardismo propiamente dicho. Y otro caso podría ser el «boom» de la narrativa hispanoamericana, aunque no fuera esto advertido, que derivaba de la poesía enriquecida por el vanguardismo.

Desde los años cincuenta surge lo que cabe llamar «neovanguardia», en parte prolongación de aquella en sus experimentos, en parte, simplemente, aprovechamiento de sus logros ante un público que no había comprendido aquella en su momento oportuno. De hecho, hoy domina entre nosotros un sentido neo-surrealista de la poesía.

Pero tal vez el aspecto un tanto epigónico, de segundo nivel, de ese medio siglo de literatura tenga una razón externa: aparecen los medios audiovisuales, cine y pequeña pantalla, que no sólo absorben, sino que modifican la imaginación de todos, quitando razón de ser a la narrativa tradicional.

Por otra parte, la educación y la cultura de hoy han ido reduciendo la sensibilidad del oído y la memoria del lenguaje, con lo cual la poesía deja de ser algo disfrutable -y la literatura en cuanto poética-. Lo cual viene a coincidir con un íntimo agotamiento del repertorio de formas métricas y estróficas heredadas de una experiencia de siglos: la poesía, pues, quizá en trance de extinción, y como ya se ha señalado anteriormente, el exceso de conciencia del lenguaje y la literatura cohibe a los escritores en su tarea.

Finalmente hay que aludir a la situación real de la literatura en su conexión con el público -un público adicto a la televisión y al cine, y con poco oído para lo literario-, ante un mercado donde se lee sólo una pequeña parte de lo que se vende y se publican demasiados títulos, dejando al libro, en cambio, una función de fetiche cultural.

Con todo, el lenguaje sigue vivo y hay escritores que hacen algo valioso, a la vez movidos por impulsos humanos universales y con una refinada experiencia que han de tomar irónicamente para que no les paralice. Pero, como tantas veces en la historia, es posible que lo mejor que se escriba no esté donde se suele situar valorativamente: acaso la mejor literatura actual está en ciertos periódicos, en columnas de aire fugaz y sin pretensiones de perennidad. •