

En la poesía española, el nombre de Luis Cernuda ha sido señero en este sentido, como lo son, en la poesía universal los nombres de Fernando Pessoa o de Jorge Luis Borges. Pero, de nuevo, se vuelve a presentar una polémica sin perspectiva histórica, porque no de otra cosa que de proyectar en exceso su vida sobre la poesía acusó continua y constantemente Góngora a su rival literario Lope de Vega, especialmente en el romancero nuevo, como he tratado de demostrar en varios de mis trabajos. E, incluso, en días más próximos, vuelve a recrudecerse la discusión en torno a la poesía de los ochenta y los noventa del siglo pasado y, más concretamente, a «la otra sentimentalidad» andaluza.

Hay otros aspectos referidos a la materialidad del soporte, o la disposición tipográfica, a los tipos de letras o a los colores de las tintas, como los violetas de algunas ediciones de Cadalso o de Juan Ramón Jiménez, que habría que considerar y que no han sido tenidos en cuenta habitualmente por la historia y la críticas literarias. En poesía, la disposición tipográfica del poema se pone al servicio de la creación de un espacio poético en el que lo esencial queda resaltado y lo secundario se elimina, como sucede en algunos poemas de Gerardo Diego o de Jorge Guillén.⁴ El medio para el que se escribe, los apoyos del soporte y el público son aspectos que, en general y en mayor o menor medida, los escritores tienen presente y que por ello han de considerarse en todo estudio literario. Pensemos, por ejemplo, en las modificaciones que la máquina de escribir —o más modernamente, el ordenador— tiene sobre el estilo de algunos escritores, o el reconocimiento de uno de los grandes novelistas de la actualidad de que el uso del ordenador le ha obligado a considerar la longitud de sus frases a la capacidad de visión de la pantalla. En poesía, por ejemplo, el ordenador ha vuelto a permitir la concepción del espacio de la escritura como espacio de creación, gracias a la facilidad de automaquetar los textos y disponerlos de maneras diferentes, sugiriendo o connotando referentes alejados o cercanos a lo referido por el propio texto.

En fin, quiero terminar indicando que tanto la excesiva manía de la teoría, la crítica y la historia literarias hispánicas por etiquetar los fenómenos literarios como la escasa atención que suele hacerse a otros elementos constitutivos del hecho literario (desde los elementos paratextuales hasta los soportes mencionados, como, en poesía, las colecciones en las que se publican determinadas obras) son aspectos que lastran la comprensión de cualquier fenómeno o movimiento literarios, sea individual o colectivo, y nos limitan su perspectiva hasta dejarnos ver, únicamente, lo menos singular: lo común y repetitivo.

JOSÉ MARÍA VALVERDE: DE LA INGENUIDAD AL SENTIMIENTO

Juan Carlos Pueo
Universidad de Zaragoza

Leo en la "Cronología" que aparece en el primer tomo de las *Obras Completas* de José María Valverde el siguiente párrafo:

Desde 1945, Valverde cursa estudios de Filosofía en la Universidad de Madrid, para decepción de Dámaso Alonso, que esperaba verle dedicado plenamente a la literatura (MEDINA, 1998: 35).

Ignoro si Dámaso Alonso siguió decepcionado durante mucho tiempo. Lo único que puedo apuntar, sesenta años después, es que ya quisiéramos muchos de los que nos dedicamos plenamente a la literatura alcanzar una obra de cercana —ya no digo pareja— calidad... y cantidad. Ciertamente desde su condición de profesor de filosofía y, más concretamente, catedrático de estética, Valverde se acercó a cuestiones que no eran propiamente literarias, pero en comparación con todo lo que dijo y escribió sobre literatura —incluyo aquí a la filosofía porque él también lo hacía—, sus intervenciones en otros territorios del conocimiento —reflexiones sobre arquitectura, traducciones de teología, etc.— no dejan de ser anecdóticas. Poeta, traductor, crítico, historiador de la literatura o simple divulgador, ya fuera en el formato de pie de foto, prólogo, manual o enciclopedia, la vida profesional de José María Valverde giró en torno al lenguaje y la expresión históricamente vinculada a él. Eso que llamamos —por lo que Valverde consideraba un mal nombre— literatura.

4.- Vide GULLÓN, Ricardo (1976), «Gerardo Diego y el creacionismo», en *Ínsula*, 354, pp. 1 y 10.

En cuanto a la teoría, no se puede decir que Valverde fuese un creador de esquemas capaces de ofrecer una explicación autónoma del hecho literario, aunque algo de eso hay en dos textos a los que se puede calificar de "teóricos" sin ningún problema: el extenso artículo "Hacia una poética del poema", publicado en tres partes en *Cuadernos Hispanoamericanos* (VALVERDE, 1956a, 1956b y 1956c), y la primera mitad de un librito de divulgación titulado *La literatura: qué era y qué es* (VALVERDE, 1981). Pero la idea de que la teoría literaria haya de producirse en un discurso específico que se encierra en unos límites epistemológicos y metodológicos definidos de antemano no deja de ser un prejuicio. Una obra como la de José María Valverde no puede existir sin una reflexión teórica que la sustente, y que se hallará entre las líneas del resto de su abundante producción. Sobre todo cuando en la "Introducción" al libro que surgió de su tesis doctoral, *Guillermo de Humboldt y la filosofía del lenguaje*, encontramos este párrafo que puede leerse como programa o manifiesto de lo que será su posterior actividad crítica:

Una crítica literaria así, de rango filosófico, pero no consecuencia subsidiaria de un sistema filosófico, si es posible —que no lo sé— me parece que sólo lo podría ser cimentándola en el lenguaje mismo, como realidad primaria, cuyo ser adquiere en la obra literaria modalidades accidentales peculiares, dentro de esa prístina generalidad (VALVERDE, 1955: 10).

El libro apareció en 1955, aunque la tesis había sido defendida en 1952. Son los años en que la teoría literaria española se halla dominada por la escuela estilística, para la que el secreto del arte literario residía en el perfecto ajuste entre expresión y pensamiento, bien que sólo pudiera percibirse de modo intuitivo. Aunque rechazando el componente subjetivista de la estilística, Valverde la alabó como método de acceso a lo literario, primer paso de una crítica que tendría que aspirar a objetivos más serios¹: en la línea de T. S. Eliot, aunque sin confesarlo explícitamente, se muestra interesado no tanto en la subjetividad del escritor como en su situación en la tradición literaria, entendida, desde un punto de vista filosófico, como reacción y refle-

1.- "Es cuestión, pues, de subordinar, después de separarla, la estilística a la crítica literaria, como auxiliar parcial. La meta es incorporar, fundida, la estilística a la crítica, haciendo de ella su primer momento, su forma de acceso, su ojo y su mano; la observación analítica del estilo es, más o menos conscientemente, la inevitable entrada para toda síntesis superior. Pero siempre conservando la unidad: una estilística pura sería una crítica miope, y, en cambio, una crítica pura, sin querer pisar en la concreción del estilo, sería una crítica hipermetrópe" (VALVERDE, 1955: 75-76). Véase también la crítica a la teoría de la expresión poética de Carlos Bousoño en VALVERDE, 1956b.

xión implícita ante el lenguaje heredado². Entendamos, por lo demás, que no es ésta la única preocupación de Valverde, autor más dispuesto a los panoramas sintéticos que a los estudios de análisis. Sus observaciones abarcan aspectos formales, genéricos, temáticos e incluso biográficos: todo es útil cuando nos permite acercarnos al hecho literario. La teoría literaria de Valverde es, pues, de carácter ecléctico, aunque no se halla exenta de una ironía que le hacía mantener cierta distancia respecto a las especulaciones teóricas, la actividad crítica y la propia escritura literaria³. Así, tras el repaso a la teoría literaria del siglo XX que cierra la monumental *Historia de la Literatura universal* escrita en diez volúmenes con Martín de Riquer y otros autores, concluye:

Entonces, ¿para qué sirven las teorías literarias? Al libremente adicto a la literatura, a quien hemos dedicado los volúmenes que ahora acaban, le pueden servir para enriquecer la lectura, mostrándole la diversidad de perspectivas en que cabe abordar las obras —un saludo especial aquí para un libro tan inclasificable como *Mimesis* de Erich Auerbach, a la vez formalista en su finura para la peculiaridad y el sabor de cada estilo, y tan contextualizador social en su capacidad para enmarcar los textos en su época cultural—. A otras personas, que tienden a tomar los hechos literarios en cuanto objetos de análisis, bien sea para reducirlos a piezas de un devenir en la necesidad histórica, o bien para resolverlos en fórmulas abstractas, de validez intemporal, las teorías se les ofrecen para que elijan entre ellas la más apropiada a su temperamento intelectual (VALVERDE, 1986: 534).

Conviene no olvidar el elemento irónico, porque volveré a él más adelante. Pero por ahora me interesa destacar una de las opciones que ofrece para el estudio de la

2.- "En la literatura, pues, la tradición es el modo mismo de vida del lenguaje, y no se estructura tanto como un programa cultural o un índice de autores y escuelas a conocer, cuanto como el vasto y borroso fondo que resuena, desde el pasado, en cada escritor y cada obra, ofreciendo o sobreyendo posibilidades, y dando a la voz el relieve de su conexión con toda la humanidad, a través de su gente. Cada escritor tiene una diferente imagen —siempre confusa— de la tradición que vive en él: quizás apenas le suena sino a presente, a sus coetáneos, a sus predecesores inmediatos —pero en éstos también estaba la tradición como estructuras de estilo, como formalización del habla literaria—; quizás ofrecía claras imágenes de ciertas épocas pretéritas, e incluso de literaturas extranjeras, mejor o peor incorporadas a través de «la niebla del idioma» (como decía una vez Leopoldo Panero), pero, entre todos y a través de todos, tiene una fisonomía general de ofertas y haberes para todo buen lector y todo escritor" (VALVERDE, 1981: 69).

3.- "Soy, he sido y en la medida en que lo vaya a seguir siendo, un profesor irónico y un poeta irónico y valoro mi vida académica como un repertorio de temas, temas para la poesía" (cit. en Trabanco, ed., 1994: 20). Esto resulta evidente para todo aquel que conoció a Valverde y/o se ha acercado a su obra escrita, advirtiendo el rojo hilo de la ironía junto con las demás constantes: "[...] esta enseñanza y esta experiencia se notan poco en su explicitación del juicio general sobre la historia del pensamiento. Apenas se hacen explícitas. Se aprecian un poco más, indirectamente, en tal o cual comentario irónico, al hilo de la narración argumentada de la historia, o en la mayor importancia que Valverde concede, ya en sus últimos años, a los contextos materiales en que se producen las ideas, o en la acentuación de ciertas preferencias a la hora de valorar determinados períodos históricos" (FERNÁNDEZ BUEY, 2000: 11).

literatura: reducirla a hechos que pueden tomarse como "piezas de un devenir en la necesidad histórica". Opción tan legítima como las demás, y que Valverde adopta por una cuestión de idiosincrasia intelectual que habrá de ser ilustrada con otra cita:

Cuando yo estaba en el tercer año de filosofía, leí a Cassirer y entonces empecé a pensar en hacer mi tesis doctoral sobre Wilhelm von Humboldt, sobre su filosofía del lenguaje. Y esto se ha convertido en una obsesión en mi poesía y fuera de la poesía. En el fondo es una cosa muy sencilla; que no hay vida mental que no sea lenguaje, que no hay pensamiento sin lenguaje, y que el lenguaje es limitado, pero eso es lo que somos. Somos lenguaje (cit. en TRABANCO, 1994: 20).

En efecto, la idea de autoconciencia lingüística centra las preocupaciones intelectuales de Valverde, así como su visión de la historia literaria, entendida como tradición que se va construyendo paulatinamente para permitir al lenguaje reflexionar sobre sí mismo, no de forma metalingüística, sino de forma poética. En esta tradición, la figura de Humboldt será decisiva por cuanto en él se produce el descubrimiento de que el lenguaje está unido de forma inseparable al pensamiento, de cuya existencia es a la vez condición⁴ y rémora⁵. Filosóficamente, la idea queda expresada de forma algo dispersa por un autor que —como correspondía a su tiempo— estaba más interesado por la lingüística comparada. Es quizás por eso —y también por cierto optimismo romántico— por lo que Humboldt no participará del "terror cósmico" que asaltarán a Mallarmé, a Hofmannsthal y a Wittgenstein en cuanto se den cuenta de que todo su mundo está conformado —y deformado— por el lenguaje⁶. Pero la filo-

4.- "La dependencia recíproca del pensamiento y el lenguaje hace claro y evidente que las lenguas son propiamente un medio no tanto de presentar la verdad ya conocida cuanto, mucho más, de descubrir la verdad antes desconocida. La diversidad de las lenguas no es una diversidad de sonidos y signos, sino una diversidad de vistas del mundo [...]. El acervo de lo conocible, que es el campo que el espíritu ha de trabajar, hállase en el centro entre todas las lenguas e independiente de ellas; a la zona puramente objetiva no puede acercarse el ser humano sino de acuerdo con su modo propio de conocer y de sentir, es decir, sólo puede hacerlo por una vía subjetiva. Cabalmente, los sitios donde la investigación toca los puntos más altos y profundos son aquellos donde el uso mecánico y lógico del entendimiento —el uso más fácil de separar de toda peculiaridad especial— se encuentra al final de su operatividad y donde se inicia un método de percepción y creación internas del cual lo único que está claro es que la verdad objetiva brota de la totalidad de la fuerza de la individualidad subjetiva. Tal cosa es posible únicamente con y mediante lengua" (HUMBOLDT, 1820: 54).

5.- "La palabra es la configuración individual del concepto, y si éste quiere abandonarla, lo único que logrará es volver a hallarse en otra palabra. Y, no obstante, el alma se ve obligada a intentar una y otra vez hacerse independiente del dominio de la lengua, ya que la palabra es, sin duda, una barrera que pone coto a su sensibilidad, la cual contiene siempre más de lo que aquella abarca" (HUMBOLDT, 1836: 148).

6.- "[...] la irrecuperable pérdida de la inocencia, es decir, de la inconsciencia o semiconsciencia en cuanto al lenguaje, puede ser una alienación perturbadora en nuestra vida mental, fugaz para unos, irreversible para otros, quizá sobre todo para quienes estén dedicados a la actividad intelectual. Pero a quienes se ponen a leer un libro *sobre* literatura —como a éste— en vez de usar mejor su tiempo leyendo un libro *de* literatura, una *obra* poética, narrativa o dramática, les está bien empleada cualquier enfermedad que contraigan —y la conciencia lingüística a lo que más se parece es al cáncer" (VALVERDE, 1981: 7-9; en cursiva en el texto).

sosía del lenguaje planteada por Humboldt supone para Valverde un "giro copernicano" en la historia del pensamiento occidental, que ya no puede actuar con la inocencia que le había caracterizado hasta entonces, al creer que el lenguaje era tan sólo expresión de lo que preexistía en el mundo, en la conciencia, o en ambos.

Si he hablado de una especie de "terror cósmico" ante el lenguaje es porque el hombre, que había aspirado a conocer la realidad en toda su extensión —y a dominarla gracias a ese conocimiento—, se ve a sí mismo empequeñecido al descubrirse encerrado en los límites de su lenguaje. Una de las consecuencias que tendrá este descubrimiento será la centralidad del tema del silencio en la literatura moderna, ejemplificado sobre todo con el caso de Rimbaud. Otra consecuencia será la de la literatura centrada en la propia actividad de la escritura, especie de aceptación laboriosa de los límites del lenguaje que, sin embargo, acaba disolviéndose en la inanidad de una tarea que carece de horizonte⁷. Ante el peligro de lo que desde hace tiempo viene llamándose "la muerte de la literatura", Valverde opuso en sus reflexiones sobre la poesía una actitud atenta a los fundamentos de todo lenguaje poético, actitud que no deseñaba partir de lo más evidente: que la literatura ha de ser considerada un "hecho de lenguaje", aun cuando en torno a esto pivoten otras muchas cuestiones que se añaden a la consideración de lo literario. Así, ya en 1952, en la "Introducción" a los *Estudios sobre la palabra poética*, declaraba que el segundo ensayo de los dedicados a César Vallejo partía de una premisa aplicable a todos los demás poetas estudiados, paradigmas de esa "idea general del lenguaje que queríamos perogrullesca y sin más novedad que su primitividad, y el estar limpia de todo supuesto que rebase lo que el hombre pone en su palabra en la vida" (VALVERDE, 1952a: 11). Entre todos los poetas estudiados, tan sólo T. S. Eliot aparece caracterizado en un sentido negativo, ya que su poesía sería un ejemplo —el ejemplo— de cómo una excesiva autoconciencia lingüística puede acabar dando lugar a una poesía que sólo se sustenta en ecos,

7.- "La mayor amenaza actual para el escritor se llama *autoconciencia*, no sólo en cuanto que tiene a mano toda la experiencia histórica de la literatura, con un repertorio completo de formas entre las que elegir y hacerse irónicamente una tradición personal a la medida, sino, más aún, en cuanto que es plenamente consciente del lenguaje, de cómo la marcha mental consiste en el fluir de palabra tras palabra, sonido tras sonido. Al principio, esto puede ser un juego fascinante, embriagador, pero, a la larga, disuelve demasiado la figura del escritor ante sí mismo, y corroe su palabra al hacer que se vuelva conscientemente sobre ella misma, extrañándose de su propia voz. «Escribir es un verbo intransitivo», ha dicho Roland Barthes, el gran virtuoso de ese nuevo instrumento ideal del escritor que reemplaza a la lira apolínea y que, usando un título de Salvador Elizondo, cabe llamar el «grafógrafo»: el escribir sobre el escribir" (VALVERDE, 1981: 115; en cursiva en el texto).

sin distinguirlos de lo que serían, según Machado, las auténticas voces⁸. Eliot sería, pues, el paradigma de una época que, perdida en la selva del lenguaje ajeno, tiende a la autodisolución y que Valverde suele caracterizar citando el verso de Hölderlin: “¿Para qué poetas en tiempo menesteroso?”

Lo curioso es que, a pesar de todo, siga habiendo poetas. Valverde suele citar la anécdota de que Eliot y Machado coincidieran, sin llegar a conocerse, en las clases de Bergson en 1911. Machado supondría el reverso de Eliot por cuanto su poesía es intento de superar el solipsismo al que puede llevar la autoconciencia lingüística. Intento que termina en fracaso, pero que vale por lo que tiene de indicador de lo que puede ser la poesía del futuro. Publicado en 1949 en *Cuadernos hispanoamericanos*, incluido después en los *Estudios sobre la palabra poética*, el ensayo “Evolución del sentido espiritual de la obra de Antonio Machado” nos muestra a un Valverde asombrado, maravillado, por la radical modernidad de una obra poética que busca una voz que consiga ir más allá de ese “yo” limitado por el lenguaje⁹. Y, sobre todo, por establecer la autonomía del poema, entendido, por encima de cualquier otra consideración, como “palabra en el tiempo”, fórmula que no atiende, como piensan algunos, a la rememoración lírica de alguna circunstancia más o menos precisa del vivir, sino a la construcción del poema como objeto lingüístico que, por encima de aquello a lo que se refiera, perdura por sí solo como *memorable speech*, “habla memorable”, en expresión de W. H. Auden.

La poesía es manifestación de la paradójica naturaleza del lenguaje enfrentado al tiempo: el lenguaje se halla limitado por una temporalidad que lo vincula al presente de su emisión y su recepción, más o menos diferida. Más allá de sus posibles referencias al pasado o al futuro, el lenguaje muere en cuanto alcanza su objetivo, cosa que sólo puede suceder en el ahora del habla o de la lectura —siempre que entendamos ésta a la manera clásica, vinculada a la oralidad como mero reflejo—. La poesía,

8.- “No pretendemos negar en principio la posibilidad de razón poética de ser a tal recurso; aunque estemos convencidos de que al poeta sólo le es lícito usar la palabra que le nace viva en la boca, hay que admitir como posible que toda esa literatura se pueda tornar vida en un poeta. Pero, además del peligro de atentar contra el mínimo de comunicación lógica de la palabra, haciéndola santo y seña para iniciados (o, mejor dicho, jeroglífico, o sea, palabras que detrás de sí tengan otras palabras en vez de, directamente, realidades espirituales y materiales), en cualquier caso, esa vida sería una vida muy peculiar, que en su interés ante el prójimo diferiría hondamente de la vida que los poetas han solido tener puesta detrás de su palabra” (VALVERDE, 1952a: 131-132).

9.- El entusiasmo de Valverde por la poesía de Machado le lleva a citarlo una y otra vez en todas sus obras, además de dedicarle, además del susodicho, otros dos artículos (Valverde, 1956c, 1964), dos ediciones críticas (VALVERDE, 1971, 1978c) y un libro (VALVERDE, 1975).

sin embargo, permite superar esta situación, haciendo que el lenguaje permanezca más allá de ese presente en el que, en principio, debería haber permanecido cautivo. Más aún, lo consigue dejándose encerrar en aquello que, en principio, más lo limita, lo que Saussure llamó “el carácter lineal del significante” y que remite a las posibles combinaciones lingüísticas insertas en los esquemas de la versificación, que dan al lenguaje poético, a falta de otro término mejor, su melodiosidad, su carácter de melodía¹⁰, incluso en el caso extremo del poema en prosa. Convertido en habla memorable, en “palabra en el tiempo”, el poema se hace objeto, sin ser percibido como totalidad, ya que no podemos hacer otra cosa que entregarnos a su fluir¹¹. Paradoja que permite al poema alcanzar la condición de “palabra del tiempo”, lenguaje capaz de decir el tiempo en toda su intensidad¹², y que, precisamente por eso, se desliga de la individualidad del autor para sostenerse por sí mismo en su propia forma¹³.

Lenguaje poético sería, entonces, aquel que, por encima de todo, busca el engaste de la palabra en el tiempo, más allá de la excesivamente racional distinción entre pasado, presente y futuro que aprisionaría al “yo” en los límites de su conciencia. Tal

10.- “Es esencial en el pensamiento, al verbalizarse, que sus partes vengan unas después de otras, consumiendo un tiempo real, irreversible, dentro de la marcha entrópica universal. Esto, o sea su *melodiosidad*, es lo que hace musical al lenguaje, más aún que su *armoniosidad*. Tal condición del lenguaje, a veces un poco olvidada, es la fecunda base de la consideración esencial de la poesía. (Véase, por ejemplo, el «Arte poética», de Antonio Machado, por boca de su apócrifo, Juan de Mairena)” (VALVERDE, 1955: 49; en cursiva en el texto).

11.- “[...] un poema es un objeto sonoro, musical, exactamente igual que una sonata o un aria; es decir, transcurre, tiene un principio y un fin, una cabeza y unos pies en el tiempo [...]. Por eso un símbolo o una organización de símbolos lo mismo pueden ser un poema que no serlo. Es menester para ello que el símbolo esté dado como acción en transcurso: con un punto de partida y otro de llegada, y, además, que el alcance simbólico, es decir, la conexión íntima, lógica y ultralógica a la vez, de esa idea analógica con toda nuestra vida y sustancia, no radique en el principio, ni en el fin, ni en el objeto, ni en el puro transcurrir, abstrayendo el objeto, sino en la unidad significativa de todo ello, o sea en el cuento” (VALVERDE, 1952a: 138-139).

12.- “La poesía, y en eso consiste su carácter lírico *sine qua non*, es, en el terreno situado allende la particularidad y que puede aspirar a validez universal, la palabra que rechaza menos al tiempo, la que lo admite más plenamente en sí, y aun más, llega a dedicarse precisamente a expresarlo, a decir el tiempo, por paradójico que parezca. De aquí que la poesía, por lírica, sea lo que más vence al tiempo, justamente con el tiempo mismo, y cuanto más lírica, es decir, más temporal, resulta más resistente al tiempo. Tal es la gran paradoja, de calibre verdaderamente evangélico, de la poesía” (VALVERDE, 1952a: 25).

13.- En este caso, Valverde hace suyas —traduciéndolas y citándolas— las palabras de Thomas Merton, en su libro sobre los salmos *Bread in the Wilderness*: “Un buen poema da lugar a una experiencia que no podría ser producida por ninguna otra combinación de palabras. Por tanto, es una entidad que se mantiene por sí misma, dotada de una individualidad que la marca separándola de toda obra de arte. Como toda obra de arte, los verdaderos poemas parecen vivir con una vida enteramente propia. Lo que debemos buscar en un poema, por consiguiente, no es una referencia accidental a algo fuera de él mismo; debemos buscar ese principio de individualidad y de vida que es su alma, o *forma*. Lo que el poema, efectivamente, *quiere decir* sólo se puede resumir en el contenido entero de experiencia poética total que es capaz de producir en el lector. Esa experiencia poética total es lo que el poeta trata de comunicar al resto del mundo” (cit. en VALVERDE, 1956c: 214; en cursiva en el texto).

lenguaje poético sería también el que permitiera al oyente/lector –mejor lo primero que lo segundo– salirse de estos límites para encontrarse en un lenguaje que, habiendo salido de otro, puede reconocer como suyo. De todos, por tanto, y de ahí el papel protagonista que da Valverde al concepto de tradición en su pensamiento. Uno de los poetas que mejor ejemplifican esta posibilidad es Friedrich Hölderlin, al que Valverde se resiste a caracterizar, tal como había hecho Heidegger, de “poeta metafísico”¹⁴, para presentarlo, en una lectura diferente, como poeta de un *pathos* en estado puro, sin apenas referencias a otra cosa que no sea una vaga imagen idealizada de la Grecia clásica:

Como poeta patético, se podría caracterizar a Hölderlin, y no como poeta metafísico al modo más usual. Su estilo, en efecto, reside casi siempre en la invocación; sus frases, característicamente, son exclamativas o interrogativas-invocativas –es decir, sin petición de respuesta–, sosteniendo en alto un clamor durante largos intervalos, salpicados de otras invocaciones más breves (*O ihr Himmlischen!* ¡Oh, vosotros celestiales!). Con poca frecuencia marcha su lenguaje sobre una estructura de encadenamiento lógico, de desarrollo de ideas. En cuanto al tono, nos sorprende inevitablemente su extrema y continuada impostación patética de una manera muy distinta a la típica de la poesía española [...]. Muy diversamente, la impostación hœlderliniana es tensión emotiva, exaltación invocadora, queja sin fatiga (VALVERDE, 1952a: 153).

Es esta exaltación patética la que salva la poesía de Hölderlin, más allá de las posibles interpretaciones sobre su sentido último. Porque lo que importa en esta idea de la poesía que propone Valverde es la idea de “tono”, la forma que unifica el conjunto del poema por encima cualquier sistema de ideas o visión particular del mundo –de hecho, podría decirse que es el tono el que los determina cuando el poema se ha logrado–. Importa poco la sinceridad del poeta, la referencia a su pensar o a su sentir, al “yo” del que se supone producto al poema. La existencia de éste tiene lugar de forma autónoma una vez ha sido escrito y puesto en circulación; antes incluso, durante el proceso de su escritura –una vez más, conviene recordar lo que esto tiene de reacción frente a la Estilística de Dámaso Alonso y Carlos Bousoño–. El tono expresivo, “que marca el criterio de la autenticidad estilística de las afirmaciones” (VAL-

VERDE, 1956c: 214), es lo que sitúa al poema más allá de su temporalidad, hace de él lenguaje en estado puro que, sin embargo, es capaz de hablar a todos y cada uno de sus oyentes/lectores.

Caso parecido es el de Rainer Maria Rilke –más el del *Libro de imágenes* y las *Nuevas poesías* que el de las *Elegías de Duino*–, poeta de “nueva objetividad” que, además de ser portador de una filosofía más o menos personal, se dedica a iluminar de forma poética –esto es, mediante un lenguaje ajustado en su tono a aquello que quiere expresar– pequeñas parcelas de lo real¹⁵. Valverde gusta de citar en numerosas ocasiones su traducción de los versos del “Réquiem para un poeta”:

...¡Oh vieja maldición de los poetas,
que se quejan cuando deben decir;
que siempre opinan sobre sus sentires
en lugar de formarlos, y suponen
que lo que en ellos es triste o gozoso
sabrían y podrían en poemas
llorarlo o festejarlo! Como enfermos,
convierten en lamento su lenguaje,
para decir dónde les duele, en vez
de transformarse, duros, en palabras,
como el cantero de una catedral
se transforma en la calma de la piedra...

(VALVERDE, 1981: 42)

Pero este Rilke es un caso extraño por lo que tiene de aceptación gozosa del lenguaje, sin tener en cuenta sus límites. Cabe preguntarse si esto es suficiente, si con la atención a las cosas, a lo objetivo, se logra trascender la temporalidad del lenguaje para convertirlo en expresión común. Y es que resulta difícil hallar un lenguaje capaz de sortear las trampas del “yo” instalado en el tiempo cuando el pensamiento occidental se ha visto atacado por el virus de la autoconciencia lingüística: si el hombre sabe que está hecho de lenguaje, le resulta difícil salir de su “yo” para alcanzar

14.- “Cada cosa pertenece a su especie, y no hay por qué admitir la impertinente pretensión, común a tantos intelectuales, de que el tribunal de última instancia de toda producción lo constituye la especulación de tipo metafísico, que decide qué es lo que verdaderamente contienen, como en un saldo inapelable, las palabras de todos los demás. En especial, tratándose de la poesía; porque el empeño, más o menos mítico, de transportarla a un lenguaje de universalidad lógica destroza su efectiva universalidad comunicable y participable de cualquier boca a cualquier boca –con la natural fluidez variable del lenguaje en la vida–, abocándola a encerrarse en la incommunicabilidad última que amenaza siempre al filósofo en sus intuiciones más radicales, donde «el se entiende, y basta»” (VALVERDE, 1952a: 160).

15.- “Pero aunque Rilke tuviera un poderoso y clarísimo intelecto, no sería por eso auténtico poeta; lo es por la única razón decisiva para serlo: porque acierta a resolver el problema de elección y reunión de unas palabras que forman el conjunto vivo e independiente del poema, donde la realidad del mundo renace y se patentiza con extraña evidencia” (Valverde, 1957: 43). Y, más adelante, “Quizá Rilke, en la historia interna de la poesía, es la maduración de un nuevo sentido de objetivación sin deshumanización; antes al contrario, entregándose más desprendidamente a la iluminación de la vida. La poesía rilkiana es un gran mundo transido de murmullos y de relámpagos, que avivan al alma para sentir mejor las cosas y su propia existencia, pero que no nos dejan un «mensaje» que, una vez descifrado, satisfaga el irreflexivo preguntar humano” (VALVERDE, 1957: 46).

el milagro de una poesía que, realmente, atiende a lo objetivo. Porque no basta con despojar al lenguaje de todo lo que tenga que ver con el "yo": si la poesía es salto hacia un lenguaje "de todos", es porque el "nosotros" ha de incluir al "yo". Por poco que le gustase a Valverde el giro de Rilke hacia una poesía radicalmente diferente, no tuvo más remedio que reconocer el esfuerzo –y casi podría decirse la necesidad– del poeta por ensanchar "con mayor ambición el alcance de un instrumento visual y expresivo que había llevado al máximo en su etapa «objetiva», etapa que él ya consideraba agotada" (VALVERDE, 1980: 8). En todo caso, lo que salva esta etapa de Rilke vuelve a ser el ajuste a un tono de signo, en este caso, profético-nietzscheano.

En lo que se refiere al caso de Antonio Machado, puede decirse que este autor ejemplifica la derrota del poeta moderno en su lucha por alcanzar de forma consciente un tipo de poesía que, en lugar de perderse en lo objetivo, gane una posición intersubjetiva, la del "nosotros" en lugar de la del "yo" enfrentado a lo "otro". En el ensayo citado arriba, Valverde destaca el esfuerzo de Machado por salir de la poesía de signo subjetivista para alcanzar una poesía que sea verdadera "palabra en el tiempo", palabra común en la que la voz del autor queda subsumida en el reconocimiento como propia de los que la oyen. En *Campos de Castilla*, "La tierra de Alvar González" iba a ser el principio de esta nueva vía para la poesía, pero el propio Machado hubo de darse cuenta de que el resultado no había alcanzado la meta propuesta. La obra posterior del poeta es para Valverde un repliegue ora hacia nuevas formas de subjetividad –poesía onírica, canciones a Guiomar–, ora hacia formas menores de objetividad –la poesía gnómica–, ora hacia la formulación irónica de un pensamiento teñido de escepticismo –los apócrifos–, salida por la tangente en que el lenguaje no se encierra en el "yo" ni aspira a alcanzar al "nosotros", sino que se mantiene en una imprecisa "tierra de nadie"¹⁶. La posibilidad de alcanzar el lenguaje poético deseado queda tan sólo para la ficción: el doblemente apócrifo Jorge Meneses y su "máquina de trovar" –pero todo esto me lo reservo para una próxima intervención en posteriores seminarios–.

La autoconciencia lingüística resulta insoslayable en la modernidad, y el retorno a un lenguaje originario se hace cada vez más difícil, por las razones que acabo de exponer. Un lenguaje poético que pretenda pasar por encima de la autoconciencia lingüística puede ser calificado de ingenuo, en un sentido schilleriano con el que se podría

establecer un paralelismo que, sin embargo, iría más allá de las tesis del propio Schiller. Basta tan sólo con echar una ojeada al comentario que hace Valverde al ensayo *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental* para entender por dónde van los tiros:

[...] la poesía de los clásicos griegos era «ingenua» en cuanto que no tenía autoconciencia, no estaba vuelta sobre sí misma: la «sentimental» es la moderna, consciente de sí misma, ya sin inocencia, y llena de añoranza por aquel paraíso perdido –de que Hölderlin dará la inolvidable imagen de su *Archipiélago*– (VALVERDE, 1987: 155).

Obsérvese que en ningún momento dice nuestro autor que la autoconciencia a la que se refería Schiller sea lingüística: el hecho de que ponga a Hölderlin como paradigma de la poesía sentimental es suficientemente significativo, porque, en efecto, una de las causas que llevan al poeta alemán a escribir es el desdoblamiento del "yo", escindido a partir de la tensión a la que le somete una realidad cada vez más hostil y que le lleva a perderse en la deseada imagen de un pasado idealizado¹⁷. Hasta ahí, no hay ningún problema para caracterizar a Hölderlin como "poeta sentimental", siguiendo a Schiller, o, también, "poeta romántico", siguiendo la terminología que ha acabado por imponerse en la historia literaria. Sin embargo, vuelvo a subrayar que lo que le importa a Valverde, lo que hace del poema una obra que trasciende su propia eventualidad, no es tanto el tema como el tono, y aquí sí que hemos de ver a Hölderlin como poeta que, en su pretensión de salvarse, aún confía en el lenguaje, en la capacidad de ajuste entre pensamiento y expresión, aunque éste sólo pueda darse a base de un tono de patética desesperación ante la imposibilidad de recobrar un paraíso que sólo puede ser contemplado como imagen idealizada. En este sentido, la poesía de Hölderlin podría ser caracterizada como el último grito de la ingenuidad, el anhelo angustioso por alcanzar ese ajuste expresivo que pretendió la cultura clásica y que halló su manifestación más desarrollada en la práctica normativa de la retórica.

salto hacia ese horizonte que Antonio Machado presagiaba con voz de clarín; pero era demasiado, y se impuso el repliegue. Poéticamente, el regreso a la biografía sentimental y el canto de los sueños dio origen a una serie de sonetos (*Los sueños dialogados*) de los más altos que se hayan escrito en castellano, flanqueados por poemas de motivación más externa y circunstancial y proverbios gnómicos. Y fue en prosa, en la prosa filosófica o pseudofilosófica y crítica de sus apócrifos, donde comenzó a dejar elaborada, irónica y casi jeroglíficamente, la expresión de su buena nueva; a dejar dicho lo que hubiera sido prematuro querer cantar. Asistimos al creciente apogeo de un peculiar escepticismo paradójico, que Antonio Machado mismo sabe que, de puro radical, es lo que mejor puede dejar la vía franca a la creencia" (VALVERDE, 1952a: 110-111).

17.- "En realidad de verdad, el tema de su poesía, desarrollado y repetido a lo largo de ella, es la evasión desde su mundo hacia otro mundo ideal, puro y excelso, áureo y paradisiaco. Tal es el mito central de su obra. Este mundo mítico lo sitúa en la Grecia clásica; ahora bien, nadie cometerá la ingenuidad de pensar que el motor de su lírica fue un abundamiento de las esencias helénicas, que terminó por hacerle abominar de su mundo, y no al contrario, o sea, que tomó a los griegos como soporte de sus ideales. Su distanciamiento ideal de la realidad circundante se aumentaba, como es natural, al habérselas con la realidad remota y la pretérita" (VALVERDE, 1952a: 154).

16.- "En efecto, Antonio Machado, como cimentador y profeta de un nuevo modo del espíritu («profeta», como dirá después, «rasurado, a corto plazo y sin la usuraria pretensión de no equivocarse»), había ido mucho más allá de donde podía llegar el poeta. *La tierra de Alvar González*, sobre el trampolín de la tradición y de la perennidad campesina, fue un gran

Me atrevo a decir, por tanto, que la pérdida de la inocencia que separa la poesía ingenua de la poesía sentimental no vendría dada tanto por la disociación entre hombre y naturaleza¹⁸ como por la disociación entre lenguaje y naturaleza. Desde el momento en que el virus de la autoconciencia lingüística se apodera del poeta, la experiencia de lo "otro" se hace inefable, dado que su expresión estará siempre subordinada al lenguaje, un lenguaje que, como demostró Humboldt, oscila entre la efectiva capacidad creativa individual *-energeia-* y el ideal sistema compartido por la comunidad *-ergon-*¹⁹. Por supuesto, no puede decirse que la obra de Humboldt marque la frontera entre dos tipos de poesía radicalmente opuestos. Recordemos que Humboldt pertenece a la misma generación que Hölderlin, y que, con el precedente de Herder, la autoconciencia lingüística había sido vislumbrada también por un autor como Kleist. Pero es que, de la misma manera que Schiller era capaz de encontrar rasgos de "sentimentalidad" incluso en la poesía antigua²⁰, Valverde se interesa también por aquellos poetas que, inmersos en los modos de pensamiento clásicos, son capaces de sospechar que el lenguaje es algo más complejo que la simple representación unívoca de la realidad: Rabelais, Shakespeare, Cervantes, Quevedo o Sterne. No me detendré mucho en esta cuestión, limitándome a citar un soneto dedicado a Quevedo, publicado en 1983, demostración incontestable de que la poesía no está reñida con la crítica:

18.- "Así como la naturaleza fue poco a poco desapareciendo de la vida humana en cuanto experiencia y en cuanto sujeto (sujeto que obra y siente), así la vemos surgir en el mundo de los poetas como idea y como objeto. El pueblo que más lejos llevó lo antinatural y la reflexión sobre lo antinatural tenía que adelantarse también en ser el que con más fuerza sintiera el fenómeno de lo ingenuo, y el que le pusiera nombre. Y fueron, por lo que se me alcanza, los franceses" (SCHILLER, 1796: 23).

19.- "El lenguaje, considerado en su verdadera esencia, es algo efímero siempre y en cada momento [...]. La lengua misma no es una obra (*ergon*) sino una actividad (*energeia*). Por eso su verdadera definición no puede ser sino genética. Pues ella es el siempre reiniciado trabajo del espíritu de volver el sonido articulado capaz de expresar la idea. Tomado en un sentido inmediato y estricto, esto es la definición de cada acto de hablar; lo que ocurre es que en un sentido verdadero y esencial la lengua no puede ser otra cosa que la totalidad de este hablar. Pues en el caos disperso de palabras y de reglas que acostumbramos a denominar una lengua, tan sólo está dado el producto singular que arroja cada acto de hablar, y ni siquiera éste lo está en forma completa, pues también él requiere un nuevo trabajo que reconozca en él el modo de hablar vivo y arroje una imagen verdadera de la lengua viva. Justamente lo más elevado y sutil es lo que no se percibe en esos elementos por separado; sólo en el hablar trabado se lo puede percibir o intuir (lo que prueba nuevamente que el lenguaje propiamente dicho está en el acto real de producirlo)" (HUMBOLDT, 1836: 81-82).

20.- "Pero el sentimiento de lo ingenuo y el interés en él es, naturalmente, mucho más antiguo y data ya de los comienzos de la corrupción moral y estética. Esa transformación en el modo de sensibilidad salta ya a la vista en sumo grado, por ejemplo, en Eurípides, si se le compara con sus predecesores, especialmente con Esquilo; y sin embargo aquel poeta fue el favorito de su época. La misma revolución puede comprobarse también entre los antiguos historiadores. Horacio, poeta de un siglo cultivado y corrompido, ensalza la dichosa tranquilidad de su Tíbur, y podríamos considerarlo como el verdadero creador de ese género poético sentimental, en que asimismo es modelo no superado todavía. También en Propercio, Virgilio y otros hallamos rastros de esa manera de sentir" (SCHILLER, 1796: 23).

El son de muerte de tu voz en serio
se hace más duro aun cuando va en broma:
lo que te importa no son esas viejas
de que te burlas, ni los taberneros

aguanosos: los médicos tampoco,
y menos los cornudos, ni las furcias
de que haces tantos chistes: sólo empiezas
a hablar de veras si es del excremento,

porque así es como sientes el lenguaje,
reduciéndolo a mierda de la mente,
a risible artilugio de ruiditos
que traen por los pelos las ideas.
Y te ríes del hombre así, al reírte
de su ser de lenguaje, cruel Quevedo.

(VALVERDE, 1998a: 121)

Desde el punto de vista que he adoptado, me interesa más referirme al artículo sobre San Juan de la Cruz incluido en los *Estudios sobre la palabra poética*. Es aquí donde entra la lección del gran clásico de lo indecible, lección dada también desde el terreno de lo religioso, ya que la experiencia mística se constituye, por derecho propio, como experiencia extrema, experiencia de lo "otro" en su más alto grado y que, por eso mismo, debía chocar con la ingenua tranquilidad con que veía las cosas la retórica clásica. La poesía de San Juan de la Cruz, mucho más si se lee con el aditamento de su prosa, se mueve en el difícil terreno que bordea lo inefable, manteniendo a la vista en todo momento la tentación del silencio, aunque sin caer realmente en él. Porque junto a la posibilidad del silencio se halla también la de asomarse al abismo para calibrar lo infinito de su hondura, pero sin perder pie en ningún momento:

Entonces el lenguaje tiene dos caminos, o dos escapatorias acaso, concordes en su contrariedad diametral: el de la autoaniquilación y el del simbolismo. O la palabra se va borrando a sí misma, a medida que se escribe, gritando su invalidez con más fuerza que su propio sonido, quedándose en puras negaciones, en términos de privación, de carencia, de ignorancia; o bien, en lugar de lanzarse al agua y ahogarse, emprende el rodeo que cerque lo inefable, y crea símbolos, figuraciones de lo trascendente, hermosos mundos imaginativos, que se alzan en pie, con vida propia, contradiciendo acaso la voluntad de negación de que nacieron. Éste es el conflicto, el problema; probablemente, el gran problema moral de la creación literaria (VALVERDE, 1952a: 211).

También esta lección podía encontrarse en Machado, entendiendo además que la poesía moderna se salva no en la decisión por uno de los dos caminos, sino por el tránsito de uno a otro, constantemente²¹. Inmersos en una tradición de la que no podemos escapar, ya no estamos en la época en que podíamos confiar en el ajuste perfecto entre la realidad y su expresión, como enseñaba la retórica. La autoconciencia lingüística nos ha situado en otro espacio, un espacio en el que no cabe la menor sombra de inocencia primigenia. Sólo en este espacio podía surgir una proposición que estableciese, de forma tan tajante, que “de lo que no se puede hablar, se debe callar”. Y, sin embargo, seguimos hablando, y hasta el propio Wittgenstein se sintió en la necesidad de romper su silencio y encontrar alguna justificación para poder seguir adelante con su discurso. Valverde lo subraya de forma burlesca al manifestar que lo que nos mueve, más aún que nuestro instinto de conservación, es nuestro “instinto de conversación”²².

Se me permitirá que siga entonces con mi símil schilleriano para caracterizar a la poesía moderna como “poesía sentimental”, entendiendo sobre todo que esta poesía estaría vinculada al sentimiento de pérdida de la inocencia que supone el descubrimiento de la autoconciencia lingüística. Y de la misma manera que Schiller planteaba dos modalidades de sentimiento, la satírica y la elegíaca, a partir de la actitud que el poeta mostrase hacia la realidad²³, Valverde también señala, de forma más bien implícita, dos caminos en la actitud que el poeta puede adoptar hacia el lenguaje: o bien adopta una actitud ascética en la búsqueda de una palabra poética originaria, atenta no a lo que dicte la subjetividad sino al intento de abarcar la pureza de las cosas contempladas en sí mismas, o bien adopta una actitud irónica respecto al pro-

21.- “La poesía tiene dos momentos, dos direcciones a menudo entreveradas simultáneamente; según una, es construcción, creación de objetos más perennes que el bronce; en la otra, es introducción al silencio, aprendizaje del buen callar. El cruce de estos dos caminos opuestos forma la íntima y polémica contradicción de la palabra humana, y, arquetípicamente, de la forma plenaria del lenguaje, o sea, el lenguaje poético” (VALVERDE, 1952a: 122).

22.- VALVERDE (1981: 17) hace constar que toma el juego de palabras del poeta José Luis Alegre Cudós. Sin embargo, puestos a hacer crítica literaria a la manera ortodoxa, puedo permitirme la precisión de que este retruécano ya se le ocurrió a Enrique Jardiel Poncela, quien lo consigna en sus *Máximas mínimas*. Pero quién sabe si retrocediendo en el tiempo no será posible hallar algún otro precursor...

23.- “Así el poeta sentimental tiene siempre que vérselas con dos representaciones y sentimientos en pugna, con la realidad como límite y con su idea como lo infinito, y la emoción mixta que provoca dará siempre testimonio de esa doble fuente. Como se está, pues, ante una pluralidad de principios, lo que importa es cuál de los dos prevalecerá en el sentimiento del poeta y en su expresión, y es posible, por lo tanto, diversidad de tratamiento. Porque surge ahora el problema de si el poeta prefiere insistir más bien en la realidad o en el ideal: de si prefiere representar la realidad como objeto de aversión o el ideal como objeto de simpatía. Su exposición será pues satírica o será elegíaca (en el sentido más amplio del término, que se explicará más adelante). A uno de esos dos modos de sentimiento deberá atenerse todo poeta sentimental” (SCHILLER, 1796: 34-35).

pio lenguaje, reconociendo sus limitaciones y siguiendo adelante para insertar esta autoconciencia lingüística en la tradición en la que el propio poeta se ve a sí mismo.

La primera opción ha sido caracterizada por José Jiménez (JIMÉNEZ, 1999: 22) como “una especie de vuelta a los fundamentos de lo poético”. Se trataría, entonces, del deseo de alcanzar algo parecido a la ingenuidad primigenia, un lenguaje poético originario que se sitúe incluso un paso por detrás de la retórica clásica, instalándose en un lenguaje coloquial, o conversacional; un lenguaje poético que renuncie, al ser consciente de sus límites, a toda pretensión totalizadora para aspirar a otro tipo de experiencia que ya no puede ser la del pensamiento abstracto, sino la de la palabra que, con las mismas pretensiones de trascendencia, procede de un presente dilatado en el tiempo²⁴. Para Valverde, una actitud así tiene mucho de ascesis que busca la trascendencia a través del contacto con la realidad, hasta hacer de la poesía una forma de humildad por lo que supone de despojamiento del “yo”. Como ocurre en el caso del propio Valverde, y en poetas como Luis Felipe Vivanco o Ernesto Cardenal, esta opción puede estar sustentada en un catolicismo que se entiende, más allá de cualquier otro dogma, como búsqueda de y entrega al “otro” y, más allá aún, a lo “otro”²⁵. Pero también se trata del caso, reseñado arriba, del Rilke inmediatamente anterior a las *Elegías de Duino*, y de poetas coloquialmente atentos a las “cosas pequeñas” —independientemente de que detrás de esta actitud exista o no una experiencia religiosa— como Thomas Hardy, César Vallejo, Robert Frost, Carlos Martínez Rivas o Cintio Vitier. E incluso podría citarse en esta opción a un poeta cuyo despojamiento expresivo viene causado por su compromiso ético y político: me refiero a Bertolt Brecht.

De todas formas, una excesiva autoconciencia lingüística puede acabar lastrando esta búsqueda de una ingenuidad primigenia que intenta ir más allá de una actitud elegíaca para volverse hacia lo real sin detenerse a mirar hacia el lenguaje. Es por esta razón por la que Valverde fue inclinándose hacia la segunda opción en sus apreciaciones críticas, aun cuando el retorno a los fundamentos del lenguaje poético siguiese estando en el horizonte como la opción más respetable, aunque quizás excesivamente idealista. No es casual que los *Estudios sobre el lenguaje poético* terminen con un ensayo dedicado a Verlaine:

24.- “Es en estos fundamentos de lo poético donde se situaría un pensamiento circunstanciado, que no necesitaría las categorías abstractas a las que ha menudo ha recurrido la filosofía de Occidente. Podemos así interpretar el pensamiento de José María Valverde como una nueva y enriquecedora variante de esa «disputa de vieja data entre filósofos y poetas», de la que ya hablaba Platón” (Jiménez, 1999: 22; en cursiva en el texto). Y, más adelante: “[...] eso es lo que insistentemente nos da su trayectoria vital e intelectual: el anuncio de la palabra. El anuncio de la palabra extendida desde la experiencia doliente de la humanidad hasta la esperanza, contenida por un «docto» escepticismo, pero abierta a lo trascendente” (JIMÉNEZ, 1999: 23).

Porque volver, lo que se dice «volver a las fuentes», puede ser la más tonta aberración, algo así como un prerrafaelismo, y lo único honrado es seguir con lo mismo, pero ahora, dicho de otro modo, con una mansa ironía en la raíz, usando por guitarrón lo que quiso ser lengua de espíritu y espada flamígera; «en el orbe de un claro desengaño», como dijo hace siglos nuestro gran contemporáneo el conde de Villamediana (VALVERDE, 1952a: 215).

Seguir escribiendo cuando la autoconciencia lingüística ha puesto un freno al pretendido engarce entre lenguaje y realidad sólo se hará desde un desdoblamiento de carácter irónico que puede encontrarse ya en el romanticismo: no en Hölderlin, pero sí en Friedrich Schlegel, en Heine²⁵, en Coleridge o en Keats. El “instinto de conversación” sigue imponiendo su ley, aunque el lenguaje se haya convertido en un cuerpo extraño, separado de aquello que querríamos que constituyese lo más esencial del “yo”, por más que no sepamos muy bien de qué se trata. Por tanto, nuestro uso del lenguaje sólo puede hacerse desde la consciencia de sus limitaciones, haciendo como si no las tuviésemos en cuenta al mismo tiempo que las tomamos sobre nuestras espaldas, con todas las consecuencias que ello implica. El mejor ejemplo de esta actitud la dio Hugo von Hoffmannsthal: la “Carta de Lord Chandos” expresa de forma directa el problema de la autoconciencia lingüística, problema sin solución que sólo puede conducir al silencio. Pero Valverde nos recuerda que el que dejó de escribir fue lord Chandos, no Hoffmannsthal. El recurso a un personaje ficticio que escribe una carta a Francis Bacon a principios del XVII le sirve a Hoffmannsthal de coartada irónica para dejar el asunto a un lado y proseguir con su obra, permitiéndole además dedicarse no sólo a la literatura más sesuda, sino a formas literarias para el “gran público”, como es el caso de sus colaboraciones operísticas con Richard Strauss²⁷. Algo parecido es lo que ocurre con Antonio Machado y sus apócrifos.

Desde un plano filosófico, la percepción irónica de la autoconciencia lingüística hará que Valverde vaya interesándose cada vez más por la obra de Kierkegaard y la de Nietzsche. En lo que se refiere a la literatura, Valverde muestra, sobre todo a par-

25.- Reseñando el libro *Continuación de la vida*, de Luis Felipe Vivanco, dice Valverde: “Cuando tantos «juniors» se obstinan en el prurito de «quedar», de repujar un poema que se plante ahí, y nadie lo mueva, vemos a un gran poeta marcar el collado de su madurez con un hito de sinceridad y humildad evangélica, con un libro-herbario de paisajes y días, de materia prima de vida, vuelta a rumiar despacio, [...] sumergiéndose, extática y matrimonialmente, en las cosas, «evadiéndose hacia las cosas», no para quedarse en ellas, sino para hacerse mejor y más puro, para perderse de sí, y «haciéndose perdidizo», ser «ganado» por Otro, porque «sólo quien pierda su alma la salvará» (VALVERDE, 1952a: 201).

26.- “Pues, aunque seguramente tenga razón Brandés al señalar el desdoblamiento intelectual del «yo» entre los caracteres del romanticismo alemán –y no hay razón suficiente, aun discrepando ahora del mismo Brandés, para no alistar a Hölderlin como romántico, siquiera como umbral del romanticismo tras el momento goethiano–, ocurre que este desdoblamiento, mientras no llega el romanticismo tardío y ya prosaizado de un Heine, suele tener poco que ver con la ironía

tir de los años setenta, su predilección por autores como Laforgue, Valéry, Joyce –recuérdese su traducción del *Ulises*, así como varios trabajos en torno a este autor–, Morgenstern –a quien también traduce–, y, sobre todo, los autores de la Viena de finales del XIX y comienzos del XX: Mach, Kraus, Schnitzler, el citado Hoffmannsthal y, de forma tardía, Wittgenstein y Musil. Valga la alusión para señalar que en el libro *Viena, fin del imperio* la autoconciencia lingüística aparece no sólo como preocupación de filósofos y escritores, sino que forma parte del clima espiritual, capaz de afectar a creadores procedentes de otros ámbitos artísticos como Schönberg. El viraje de Valverde de la ingenuidad al sentimiento se observa también en la diferente apreciación que hace de la poesía de Eliot en la “Introducción” a su traducción de las *Poesías reunidas 1909-1962*. Recordemos que en el artículo de *Ínsula* de 1949, incluido más tarde en los *Estudios sobre la palabra poética*, había calificado la poesía de Eliot de forma negativa, advirtiendo del peligro de autodisolución del lenguaje en la selva de voces citadas. Veintinueve años más tarde, Valverde inserta la poesía de Eliot en la tradición de la autoconciencia lingüística, señalando que el procedimiento de *collage* de voces no es sino una manifestación irónica de dicha autoconciencia²⁸. La poesía de Eliot –y por extensión, la de Pound– se convierte así en una pieza clave dentro de la evolución de la tradición poética occidental²⁹.

propriamente dicha, que no necesita de él ni del humor, porque radica en los mismos centros del alma, haciéndola extraña y despegada de su propio vivir y pensar, contemplados oblicuamente, como un espejo en que, enajenándolos, los aleja y empequeñece” (VALVERDE, 1952a: 153-154).

27.- “Por supuesto, ésa es una ficción imposible, porque si a lord Chandos le ocurriera realmente eso, no podría escribir semejante carta, ni se daría cuenta de lo que le pasaba y caería poco a poco en la afasia que estudiaron Freud y Schnitzler: llegaría a no poder hablar en absoluto y a perder la inteligencia. Pero esta reducción al absurdo, esta paradoja, es un gran hallazgo de Hoffmannsthal para transformar en pieza literaria las preocupaciones sobre el lenguaje, que, una vez llegadas a este extremo, no vuelven a tener peso en su obra, evitando así el peligro de caer en el silencio, como luego le pasó durante unos años a su conciudadano Wittgenstein, al darse cuenta de que el lenguaje es la única forma posible de pensar” (VALVERDE, 1990: 146).

28.- “[...] la poesía de T. S. Eliot va más allá de esa efímera vigencia y quedará como poesía *tout court* por la virtud de lo que siempre ha sido lo decisivo en un escritor: el acierto y la fuerza de su lenguaje –o su «escritura», como es moda decir hoy–: un lenguaje, en este caso, casi sin «dar la cara», casi como invisible punto de arranque para multiformes voces irónicas o *collages* de citas, pero con la esencial fuerza legitimadora del poeta, que hace que estos artefactos se mantengan en pie porque están hechos de palabras insustituibles y memorables –igual que la más vieja y clásica poesía” (VALVERDE, 1978b: 23).

29.- Conviene matizar, de todas formas, que la admiración de Valverde por Eliot es, más bien, “una admiración fría, porque Eliot me parece que no da nunca, o casi nunca, una voz propia. Siempre es lo que hace como un collage de citas, o mejor dicho, de falsetes de voz que podrían ser una voz elisabetiana o de grabaciones, como por ejemplo el famoso diálogo en que en un *pub* hay dos mujeres que están hablando” (cit. en Trabanco, 1994: 27). Lo que no impide que comprenda y valore su lugar dentro de la tradición occidental: Valverde “no habló de la poesía de Eliot por sí misma (o no sólo por sí misma), sino de esa poesía en la medida que obedece a una circunstancia histórica, en la medida que refleja un estado de la cuestión de las relaciones entre palabra poética y sociedad, o en tanto que esa poesía funda, en algunos casos, un verdadero diagnóstico de la cultura contemporánea” (LLOVET, 1998: 14).

Si no fuese porque hay materia para hablar largo y tendido, y no es cuestión de excederse en el tiempo, habría que cerrar esta intervención con un análisis de la obra poética del propio Valverde, aunque nuestro autor había manifestado ya en 1952 su opinión de que “una obra poética no debe responder fielmente a la teoría de su poeta” (VALVERDE, 1952b: 199). Pero todavía en esa época podía acceder Valverde a reflexionar sobre su labor como poeta, manifestando que, a partir de su segundo libro, *La espera* (1949),

[...] la palabra, que había venido usando como «pinzas», como algo incoloro, traspasado sólo por la luz, se me empezó a convertir en algo paladeable, nuevo en cada momento, fuente de un incomparable placer en su manejo, sobre todo para la consideración detallada y minuciosa de la realidad cotidiana, con un nuevo amor de lo pequeño y vulgar de nuestra vida (VALVERDE, 1954: 286).

Lo cual sirve para ilustrar su intento de alcanzar un lenguaje ascético que vaya más allá de lo estrictamente subjetivo para lograr, desde la humildad más franciscana, un contacto con lo real. De esta posición irá pasando paulatinamente al distanciamiento irónico respecto a un lenguaje con el que le resulta imposible acceder a lo real de la forma deseada. A partir de los años sesenta, Valverde se va haciendo más y más renuente a escribir sobre su propia poesía, y sólo en la “Introducción” a la *Antología de sus versos* (1978) accederá, aunque “de mala gana”, a hacer un repaso de su trayectoria poética³⁰, aludiendo a modos de poesía que, desde la autoconciencia lingüística, se revelan como formas de ironía, como la alternancia de voces en obras como *Voces y acompañamientos para San Mateo* (1958) y *La conquista de este mundo* (1961), el collage de citas tomadas de la tradición en el ciclo “El profesor de español” —incluido en *Años inciertos* (1970)—, o el “ensayo en verso sobre el lenguaje” en *Ser de palabra (y otros poemas)* (1976). Con todo, este uso irónico del len-

30.- Entre otras razones, porque “el autor es la única persona del mundo que no puede ser auténtico lector de su obra” (Valverde, 1978a: 15; en cursiva en el texto). Posteriormente, en un coloquio sobre su obra poética, Valverde manifestaría su defensa de la libertad interpretativa del lector y la escasa idoneidad del autor para hablar de su propia obra: “Ahora, en general, yo siempre les cito a mis alumnos aquella frase de Valery, que decía: «Mis versos tienen el sentido que se les preste». Quiere decir, el poeta, el autor, nunca tiene el sentido real de un texto; para eso está el texto ahí: cada lector puede leerlo a su manera, y es muy dueño de leerlo a su manera. También, ilustrando un poco esto y aunque parezca irreverente, yo digo que el lector en general puede utilizar el lema de Ritz, el fundador de los hoteles Ritz, que decía: «El cliente siempre tiene razón». Esto es lo que se llama ahora «la estética de la recepción», la escuela de Constanza y Jauss: sencillamente, el lector tiene el derecho a leer como le da la gana, y el autor no tiene derecho a decirle que está equivocado, porque si lo ha leído es porque estaba ahí, y si ha leído otra cosa de lo que pretendía el autor es porque éste no lo ha dicho, no ha sabido decirlo. O sea, que el autor no tiene autoridad. Por tanto, yo he escuchado con placer y admiración lo que has dicho sobre mi poesía, pero un tanto perplejo. Aquí viene a cuento una frase que suelo recordar, lo que dijo Borges una vez que le invitaron a hablar de su propia obra, y dijo: «Yo de mi obra sé muy poco. Ni siquiera sé la fecha de mi muerte»; porque es esencial para un estudio crítico, el saber cuándo se ha muerto el autor, ¿no?” (cit. en TRABANCO, 1994: 16-17).

guaje queda empequeñecido en dicha “Introducción” por la tendencia del poeta a resaltar el significado ético y político que tienen los versos de estas obras, significado que matiza, pero no desplaza, el profundo sentir cristiano que había caracterizado su obra más juvenil y que sigue estando presente en la obra de madurez. Pero es que la ironía es una cuestión de tono, no de temática. Por eso hay que buscarla en la propia poesía, como —pongo sólo unos pocos ejemplos— en los aludidos ciclos “El profesor de español” y “Ser de palabra”, o en poemas concretos como “Sobre mi imposibilidad de escribir una «Elegía madrileña»” o el “Colofón” a la recopilación *Enseñanzas de la edad. Poesía 1945-1970*, escrito “bajo el recuerdo de la «Balada de los ahorcados», de Villon”, en el que se dirige a los poetas del futuro diciéndoles:

Ahorcados nos veis, en vuestros días,
hacia el olvido, ya en bibliografías,
sólo borroso haber tradicional,
huesos al viento en las antologías,
seco polvo de tesis doctoral.

(VALVERDE, 1971a: 215)

Bibliografía³¹

- FERNÁNDEZ BUEY, Francisco: “Prólogo”, en VALVERDE (2000), pp. 9-22.
- HUMBOLDT, Wilhelm Von (1820): “Sobre el estudio comparado de las lenguas en relación con las diversas épocas de su evolución”, en SÁNCHEZ PASCUAL, ed. (1991), pp. 33-59.
- (1836): *Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje humano y su influencia sobre el desarrollo espiritual de la humanidad*. Trad. Ana Agud. Barcelona, Círculo de Lectores, 1995.

31.- Cuando escribo esta nota, sigue sin haberse completado la publicación de las *Obras completas* (Madrid, Trotta) de José María Valverde. Dadas las peculiares características de esta edición, sus omisiones, supresiones y alteraciones del orden en las obras publicadas, he optado por citar las ediciones originales siempre que he podido consultarlas, añadiendo en esta bibliografía las referencias a aquellos textos que aparecen en dichas *Obras completas*. En el caso de los capítulos que componen los *Estudios sobre la palabra poética* (1952a), he optado por referirme a ellos en conjunto, ya que Valverde quiso dar a esta compilación un carácter unitario, aun cuando soy consciente de que algunos artículos habían sido publicados en los años inmediatamente anteriores a la fecha de publicación del libro. Cuando no he logrado consultar las ediciones originales, las citas remiten directamente a la edición de *Obras completas*.

- JIMÉNEZ, José (1999): "El pensamiento estético de José María Valverde", en VALVERDE (1999), pp. 9-24.
- LLOVET, Jordi (1998): "Prólogo", en VALVERDE (1998b), pp. 9-22.
- MEDINA, David (1998): "Cronología", en VALVERDE (1998a), pp. 35-40.
- RIQUER, Martín de y VALVERDE, José María (1984-86): *Historia de la Literatura universal*. Barcelona, Planeta, 10 vols., 3ª ed., 1994.
- SÁNCHEZ PASCUAL, Andrés, ed. (1991): *Wilhelm von Humboldt, Escritos sobre el lenguaje*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Barcelona, Península.
- SCHILLER, Friedrich (1796): *Sobre Poesía ingenua y Poesía sentimental*. Ed. Pedro Aullón de Haro. Trad. Juan Probst y Raimundo Lida. Madrid, Verbum, 1994.
- TRABANCO, Nieves, ed. (1994): "Coloquio con José María Valverde", en *Diálogos sobre poesía española*. Frankfurt - Madrid, Vervuert - Iberoamericana, pp. 15-45.
- VALVERDE, José María (1952a): *Estudios sobre la palabra poética*. Madrid, Rialp. Tb. en VALVERDE (1998b), pp. 29-35, y en VALVERDE (1999), pp. 27-129.
- (1952b): "Poesía y metafísica", en F. RIBES, ed., *Antología consultada de la joven poesía española*. Valencia, Marès, pp. 199-200. Tb. en VALVERDE (1998a), pp. 64-65.
- (1954): "Diez años de trabajo poético". *Estudios americanos*, 31, pp. 285-289. Tb. en VALVERDE (1998a), pp. 66-68.
- (1955): *Guillermo de Humboldt y la filosofía del lenguaje*. Madrid, Gredos.
- (1956a): "Hacia una poética del poema [1]", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 77, pp. 155-172.
- (1956b): "Hacia una poética del poema [2]", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 80, pp. 98-113.
- (1956c): "Hacia una poética del poema [3] (Homenaje a Antonio Machado)", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 81, pp. 199-225.
- (1957): "Rainer Maria Rilke", en VALVERDE (1998b), pp. 39-46.
- (1964): "Para la lectura de A. Machado", *Ínsula*, 212-213, p. 12.
- (1971a): *Enseñanzas de la edad. Poesía 1945-1970*. Barcelona, Barral.
- , ed. (1971b): Antonio Machado, *Nuevas canciones. De un cancionero apócrifo*. Madrid, Castalia.
- (1975): *Antonio Machado*. Madrid - México, Siglo XXI. Tb. en VALVERDE (1998b), pp. 427-596.

- (1978a): "Introducción", en José María VALVERDE, *Antología de sus versos*. Madrid, Cátedra, 2ª ed., 1982, pp. 13-22. Tb. en VALVERDE (1998a), pp. 71-77.
- (1978b): "Introducción", en T. S. ELIOT, *Poesías reunidas 1909-1962*. Madrid, Alianza, 7ª reimpr., 1994, pp. 11-24. Tb. en VALVERDE (1998b), pp. 69-79.
- , ed. (1978c): Antonio Machado, *Juan de Mairena*. Madrid, Castalia.
- (1980): "Introducción" a Rainer Maria Rilke, *Elegías de Duino*. Trad. José María Valverde. Barcelona, Lumen.
- (1981): *La literatura: qué era y qué es*. Barcelona, Montesinos, 2ª ed., 1989. Tb. en VALVERDE (1999), pp. 381-446.
- (1986): "Teorías y realidades actuales de la literatura", en Riquer - Valverde (1984-86), vol. X, pp. 522-535.
- (1987): *Breve historia y antología de la estética*. Barcelona, Ariel. Tb. en VALVERDE (1999), pp. 447-648.
- (1990): *Viena, fin del Imperio*. Barcelona, Planeta. Tb. en VALVERDE (2000), pp. 419-544.
- (1998a): *Poesía. Obras completas*, vol. I. Ed. David Medina. Madrid, Trotta.
- (1998b): *Interlocutores. Obras completas*, vol. II. Ed. David Medina. Madrid, Trotta.
- (1999): *Escenarios: estética y teoría literaria. Obras completas*, vol. III. Ed. David Medina. Madrid, Trotta.
- (2000): *Historia de las mentalidades. Obras completas*, vol. IV. Ed. David Medina. Madrid, Trotta.