

## FENOMENOLOGÍA Y ENUNCIACIÓN LÍRICA: ORTEGA, FERRATÉ, GIL DE BIEDMA

**Fernando Cabo Aseguinolaza**  
Universidad de Santiago

*Tras la apariencia de cada obra literaria auténtica  
yace una posibilidad distinta de  
actualización de la intimidad del hombre*

Juan Ferraté

La relación entre las ideas literarias, ideas sobre la literatura y de la literatura, y la fenomenología ha sido tan intensa como multiforme a lo largo del siglo. Nada más fácil que recordar el influjo decisivo de la fenomenología sobre el Formalismo ruso, el estructuralismo, la estilística, la Estética de la recepción, la deconstrucción; o sobre escuelas y estudiosos en relación con los cuales se ha manejado paladinamente el adjetivo *fenomenológico*: es el caso de la llamada escuela de Ginebra o de nombres como el de John Hillis Miller. Lo difícil es, más bien, el exagerar la importancia de esta presencia ciertamente capital en el desarrollo del pensamiento literario contemporáneo.

Y lo mismo cabe afirmar más específicamente del ámbito hispánico. También en él es la fenomenología uno de los mimbres con que se teje el cesto de la moderna teoría literaria. Los nombres de Alfonso Reyes, María Zambrano, Dámaso Alonso, Amado Alonso, Rafael Dieste, Francisco Ayala son suficiente blasón en este sentido. Hay mucho que decir, no obstante, sobre este aspecto de la historia del pensamiento literario hispánico y del componente fenomenológico que, muchas veces de manera inadvertida, lo ha ido conformando. Precisamente es esta influencia más subterránea la que con frecuencia puede proporcionar un indicio de hasta qué punto la presencia de la fenomenología es digna de consideración, y la atención hacia ella capaz de iluminar ciertas zonas no del todo claras de la literatura contemporánea.

Hay ciertos ecos con una gran capacidad explicativa y una espléndida relevancia teórica. Uno de ellos es el tema de este artículo. Un eco de la fenomenología en el que resuenan, extrañamente hermanados, asuntos tan relevantes como la metáfora o la enunciación lírica. Y en el que se atisba, no sin vacilaciones e intromisiones diversas, un camino que desde la filosofía, pasando por

la teoría y la crítica literarias, desemboca en la lírica, de la mano de José Ortega y Gasset, Juan Ferraté y Jaime Gil de Biedma.

I

Nuestro punto de partida, inevitable para todo lo que se refiere a la fenomenología en el ámbito hispánico, es efectivamente Ortega. En particular un pequeño trabajo suyo de tema, al menos en buena parte, literario. Se trata del *Ensayo de estética a modo de prólogo*, que Ortega concibe en 1914 como preliminar de *El pasajero*, libro de poemas de José Moreno Villa. Quien lo lea esperando un proemio al uso quedará pronto desengañado. Por una parte, apenas se habla en él de los poemas de Moreno Villa. Al menos no se hace de una manera directa ni mucho menos específica: sólo al principio y al final del escrito se alude a ellos y a su autor. De otro lado, resulta pronto evidente que Ortega está exponiendo reflexiones de un calado muy hondo que son cualquier cosa menos circunstanciales o de ocasión. Lo verdaderamente sorprendente es, de hecho, que haya elegido este lugar para su difusión, a la sombra de un libro ajeno; sombra que lo va a hurtar a la atención común hasta la publicación del sexto tomo de las *Obras completas* de su autor en 1947.

Y sin embargo se trata de un texto con un interés indudable, en donde, como ocurre frecuentemente en Ortega, se produce una profunda incardinación entre una cuestión filosófica y otra estética. Desde este último punto de vista, es inevitable pensar en *La deshumanización del arte* con la que existen conexiones profundas, aunque sea ésta una obra once años posterior al breve trabajo que ahora nos interesa. La preocupación por la metáfora, que es uno de los ejes del *Ensayo*, volverá a ser asunto relevante del libro de 1925; y además con una formulación que, como veremos, se deja entender mucho mejor a la luz de lo que se exponía en el prólogo de *El pasajero*. En *La deshumanización*, no lo olvidemos, se sentenciaba que «La poesía es hoy el álgebra superior de las metáforas» (*OO.CC.*, III, 372)<sup>1</sup>, lo cual se inscribía en otra afirmación no menos concluyente: «El poeta aumenta el mundo, añadiendo a lo real, que ya está ahí por sí mismo, un irreal continente» (*OO.CC.*, III, 371). Ambas ideas, así como su conexión, encuentran un antecedente en el *Ensayo...*, en donde también, aunque desde luego en un contexto y con un matiz diferente, se prefigura otra de las tajantes valoraciones orteguianas, la de que «es la metáfora el más radical instrumento de deshumanización» (*OO.CC.*, III, 374). Todo ello en el marco de un planteamiento que no es expresivo en Ortega hay un esforzado rechazo del solipsismo a lo largo de toda su obra ni referencial se fundamenta más bien en la quiebra modernista de la referencialidad, ni tampoco encierra, a pesar de lo que a veces se ha dicho, la obra de arte en una clausura autotética o de pura autorreferencia, sino que, en la medida en que se implica una «visión constituyente», sugiere una estética receptiva.

Pero quizá más importante para nuestro interés actual sea el hecho de que la teoría del modernismo o, más específicamente si se quiere, de las vanguardias que se ha encontrado en *La deshumanización del arte* tiene una primera formulación todo lo esquemática e incluso sesgada que se quiera en una fecha tan temprana como 1914. Y, sobre todo, el trasfondo fenomenológico que se hace tan patente en *La deshumanización del arte*<sup>2</sup> resulta en el *Ensayo de estética* de primer orden, y de nuevo con la importancia añadida de esa fecha tan temprana, apenas un año después de la publicación de las *Ideen* de Husserl. Podría decirse más: la teoría de la metáfora que esboza Ortega en 1914 se halla en estricta dependencia de su recepción peculiar de la fenomenología husserliana y, en especial, de la noción de reducción fenomenológica.

1.- Las referencias a los textos de Ortega remiten a los distintos volúmenes de sus *Obras completas* publicados por la Revista de Occidente desde 1946.

## FENOMENOLOGÍA Y ENUNCIACIÓN LÍRICA

No en vano la mayor parte de la atención que ha recabado el *Ensayo de estética* ha tenido que ver directa o indirectamente con una de las cuestiones candentes en torno a su autor: la de la controvertida relación entre Ortega y la fenomenología. Como es bien sabido, el propio filósofo comentó el asunto en varias ocasiones. En un pasaje muy citado, y acaso no siempre bien entendido<sup>3</sup>, de *La idea del principio de Leibniz* [1947], declaraba haber abandonado «la Fenomenología en el momento mismo de recibirla» (*OO.CC.*, VIII, 273). De otros lugares, no obstante, es posible entresacar valoraciones más matizadas, como cuando en el *Prólogo para alemanes* [1934] señalaba entre los elementos decisivos en su evolución filosófica hacia «la Idea de la Vida como realidad radical», no el rechazo, sino la «interpretación de la fenomenología en sentido opuesto al idealismo» (*OO.CC.*, VIII, 53). Y en 1940, en las páginas de *La razón histórica*, definía incluso a Husserl como «mi maestro» (*OO.CC.*, XII, 179).

Sea como fuere<sup>4</sup>, hay varios puntos para la coincidencia. Uno de ellos es que tanto el propio Ortega como sus intérpretes señalan reiteradamente el año 1914 el del *Ensayo*, pero también el de las *Meditaciones del Quijote*, como el momento crítico en la recepción por parte del autor madrileño de las ideas de Husserl. Otro radica en el reconocimiento de la noción de *conciencia*, y en relación con ella la de reducción fenomenológica, como elemento clave de la posible discrepancia orteguiana.

Es este un asunto en el que Ortega se detiene varias veces, sobre todo en la etapa última de su trayectoria intelectual. El énfasis más acusado lo pone una y otra vez en el rechazo a ver en la conciencia pura la «realidad primaria» (*OO.CC.*, VIII, 48), como en su opinión hacía Husserl. Es decir, a relevar el yo reflexivo que contempla sobre lo contemplado. O quizá aún mejor, a subordinar el objeto al sujeto, privando a aquél de realidad suspendiéndola en la medida en que se limita a ser mero sentido que «agota toda su consistencia en ser entendido» (*OO.CC.*, VIII, 48). Por el contrario, su propuesta es la de una inversión en la jerarquía, reivindicando la prioridad de la «conciencia primaria», inmediata o vital, sobre la refleja, que no es otra cosa, dirá Ortega de nuevo en el *Prólogo para alemanes*, que «precipitado de nuestra interpretación, mera idea nuestra, intelectualización» (*OO.CC.*, VIII, 52).

En una célebre nota a *La idea de principio de Leibniz* redactada el año 1947 en Portugal, repite Ortega algunas de estas apreciaciones, dotándolas en ocasiones de una formulación más precisa. En particular se hace patente su rechazo a que, habiendo identificado la conciencia primaria con la *Erlebnis* («vivencia», en la consagrada acuñación orteguiana), resultase ésta sometida a la con-

---

2.- Véase por ejemplo el trabajo de J. F. Rampérez Alcolea, «Sobre la reflexión estética de Ortega y Gasset: Desde la fenomenología a una teoría de la vanguardia histórica», en J. San Martín, ed., *Ortega y la fenomenología*, Madrid, UNED, 1992, pp. 137-144.

3.- Así lo cree Nelson Orringer; véase: «Reducción fenomenológica y razón vital», en J. San Martín, ed., *Ortega y la fenomenología*, pp. 29-43 (p. 29).

4.- Sabido es que la relación de Ortega con la fenomenología se ha planteado de muy distintas maneras. Desde su consideración como algo tangencial a su pensamiento a ver en el escritor un fenomenólogo más o menos confeso. Véanse las observaciones de Nelson Orringer o Nel Rodríguez Rial contenidas en la obra coordinada por Javier San Martín ya citada. Puede verse también el resumen de la cuestión planteado por Antonio Rodríguez Huéscar en *La innovación metafísica de Ortega. Crítica y superación del idealismo*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1982, pp. 77-99. Así como los libros Philip Silver, *Fenomenología y razón vital. Génesis de «Meditaciones del Quijote»*, trad. C. Thiebaut, Madrid, Alianza Editorial, 1978, y Pedro Cerezo, *La voluntad de aventura. Aproximación crítica al pensamiento de Ortega y Gasset*, Barcelona, Ariel, 1984; o en especial distintos trabajos de Javier San Martín como «La fenomenología de Ortega», en *Ortega cien años después*, Málaga, Narcea, 1985, pp. 121-130, y «Ortega y Husserl: a vueltas con una relación polémica», *Revista de Occidente*, 132 (1992), pp. 107-127.

ciencia pura o refleja y, en consecuencia, «desrealizada», privada de «validez ejecutiva»<sup>5</sup>. Su interpretación discrepante, que trata de entender la fenomenología según antes veíamos en sentido opuesto al idealismo al evitar cualquier jerarquía entre dos formas diferentes de la conciencia, se resume así: «Lo que hay es la realidad que yo soy abriéndose y padeciendo la realidad que me es el contorno, y que la presunta descripción del fenómeno “conciencia” se resuelve en la descripción del fenómeno “vida real humana”, como coexistencia del yo con las cosas en torno o circunstancia» (OO.CC., VIII, 274-275 n.). En suma, lo que unos años antes, en *La razón histórica*, le había llevado a concluir que «la famosa “reducción fenomenológica” de Husserl es lisa y llanamente imposible» (OO.CC., XII, 181).

Debe notarse que la mayor parte de estas afirmaciones, realizadas todas ellas más de veinte años después del momento en que Ortega recibe el pensamiento husserliano, se realizan desde la contemplación de lo que se percibe como una trayectoria cumplida o al menos desde la confianza de un pensamiento ya madurado. Y también en un momento en que la propia fenomenología se había desarrollado en una línea que Ortega creía haber iniciado mucho antes. Hay en todos los escritos orteguianos recién señalados un leve tono de amargura por la falta de reconocimiento hacia la labor pionera que el escritor madrileño habría comenzado a realizar desde 1914. Escribe éste, por citar sólo un pasaje, en 1934: «Como se ve, hace veintitún años me encontré desde luego instalado en algo parecido a lo que hace muy pocos se ha descubierto en Alemania con el nombre, a mi juicio erróneo y arbitrario, de “filosofía de la existencia”» (OO.CC., VIII, 45). Las causas de no haber sido reconocido su pensamiento en la medida adecuada son también sugeridas por Ortega en distintos lugares. Así, se refiere a la heterodoxia de sus escritos, siempre alejados de los tratados doctrinales más característicamente filosóficos, a la escasa difusión de algunos de ellos en donde, como en las lecciones desarrolladas en Argentina en 1916, se formulaban aspectos importantes de su posición respecto de la fenomenología de Husserl, o a la «timidez» que le había impedido una mayor rotundidad y explicitud en sus planteamientos.

El *Ensayo* se ve afectado indudablemente por todos estos factores. Recordemos que aparece bajo la forma de prólogo a un libro de poemas ajeno, que no pudo gozar en consecuencia de una audiencia amplia ni tampoco especializada<sup>6</sup> y, por último, que no se menciona en él ni una sola vez explícitamente a Husserl. No puede ocultarse tampoco la suspicacia sobre hasta qué punto la disidencia tan enfatizada posteriormente es sólo el resultado de una visión *a posteriori* que contempla aquellos escritos en una perspectiva excesivamente favorable.

Otra pregunta que cabría hacerse es también la de en qué medida la presunta discrepancia supone un rechazo, o incluso una superación, de la fenomenología. Hemos visto ya cómo Ortega habla tanto de superación como de interpretación anti-idealista cuando se refiere a su actitud hacia ella. Lo cierto es que, si pensamos en el *Ensayo de estética a modo de prólogo*, nos encontramos con una reflexión discrepante, a veces confusa, y desde luego embozada, sobre una determinada forma de concebir la reducción fenomenológica, en donde una de las claves radica en el papel dado a la *Erlebnis*. Reflexión, en sí misma perfectamente consonante con la práctica feno-

5.- Decía sobre esta misma cuestión en el *Prólogo para alemanes*: «Hay que extirpar al vocablo «Erleben» (vivencia) todo residuo de significación idealista, de immanencia mental o conciencia, y dejarle su terrible sentido original de que al hombre *le pasa absolutamente* algo, a saber, ser ser y no sólo pensar que es, existir fuera del pensamiento, en metafísico destierro de sí mismo, entregado al esencial extranjero que es el Universo» (OO.CC., VIII, 54).

6.- Así lo cree N. Orringer (*Ortega y sus fuentes germánicas*, Madrid, Gredos, 1979, p. 108 n.), quien explica el estilo confuso y nada explícito del prólogo en virtud de la situación de Ortega como joven profesor en un ambiente muy poco propicio en cuanto a la densidad de la vida filosófica. De ahí, piensa el especialista americano, la timidez orteguiana ante la necesidad de disentir, aunque sólo fuese parcialmente, de Husserl.

## FENOMENOLOGÍA Y ENUNCIACIÓN LÍRICA

menológica<sup>7</sup>, que va a concluir en una teoría de la metáfora que, como veremos, tendrá sus consecuencias en el pensamiento literario posterior.

Para apreciar todo ello debidamente es necesario acudir al contexto del *Ensayo*. En él podremos encontrar elementos que nos permitan aquilatar el calado fenomenológico de las páginas de 1914, entender éstas en algunos aspectos no muy precisos y hasta comprobar cómo gran parte de las cuestiones en las que insistirá retrospectivamente a partir de los años treinta estaban en efecto ya presentes en los trabajos tempranos. Hay que acudir, en concreto, a aquellos escritos que el año anterior, en 1913, suponen nada menos que la entrada primera del pensamiento fenomenológico en el mundo intelectual hispánico. Pienso en *Sobre el concepto de sensación*, un conjunto de reflexiones a propósito de las *Untersuchungen über dem Empfindungsbegriff* del discípulo de Husserl Heinrich Hoffmann en las que Ortega aprovecha para exponer el método fenomenológico a la luz de las recentísimas *Ideen*, y en su discurso ante el IV Congreso de la Asociación Española para el Progreso de las Ciencias titulado «Sensación, construcción e intuición», donde Ortega presenta brevemente la posibilidad de la intuición como principio cognoscitivo básico de la filosofía<sup>8</sup>.

Ambos trabajos son tanto una llamada de atención hacia la fenomenología husserliana como un saludo a las posibilidades de planteamiento novedoso de algunas de las cuestiones básicas de la tradición filosófica. Lo que hay en Ortega es, pues, la acogida curiosa y expectante de un estímulo intelectual que será, sin ninguna duda, esencial para la configuración de su pensamiento maduro. De destacar algo en particular, habría que prestar atención especial al énfasis que pone Ortega en la noción de intuición y a la afirmación que, de otro modo y en otro contexto, aparecerá de nuevo en sus escritos posteriores y que explicará algunos de sus desacuerdos: la de que «siendo la pura conciencia el plano de las *vivencias*, la objetividad primaria y envolvente, se la quiera luego circunscribir dentro de una clase parcial de objetos como la realidad» (*OO.CC.*, I, 257). Es la *Erlebnis*, por tanto, lo que suscita la atracción de Ortega; *Erlebnis* que traduce el filósofo español, creando *ad hoc* el término, por «vivencia» y define como «todo aquello que llega con tal inmediatez a mi yo que entra a formar parte de él» (*OO.CC.*, I, 257 n.). No extraña, a la vista de esto, que en otro momento del mismo trabajo hubiera traducido el término como «intimidad» (*OO.CC.*, I, 248).

Pero hora es ya de entrar en el contenido del *Ensayo de estética a modo de prólogo*, donde como ya hemos dicho sin mencionar a Husserl ni a la fenomenología vuelve sobre estas cuestiones afirmando su propia actitud al respecto en paralelismo estrecho con las *Meditaciones del Quijote*.

Comienza el prólogo orteguiano con una pequeña introducción, en la cual sitúa en el centro de su preocupación el concepto de estilo. O más bien el del estilo nuevo, gracias al cual los poetas que lo traen y recordemos el pasaje antes citado de *La deshumanización del arte* «enriquecen el mundo, aumentan la realidad» (*OO.CC.*, VI, 247). Novedad que no tiene que ver con la hipotética incorporación adicional de materia «siempre vieja e invariable» al mundo, sino con un dinamismo particular: «Los vórtices dinámicos que ponen novedad en el mundo, que aumentan idealmente el universo, son los estilos» (*OO.CC.*, VI, 247). Este es el valor en germen que el filósofo encuentra en el libro de Moreno Villa, y a elucidar su fundamento general, es decir, a ahondar en lo que sea un estilo, se dedica el resto de esta pieza preliminar.

---

7.- Quizá quien haya visto más sutilmente la cuestión sea Javier San Martín («Ortega y Husserl: a vueltas con una relación polémica», p. 122) cuando señala que en el *Ensayo* «se dan dos planos distintos: uno referido a una dificultad para articular el lugar de la reflexión fenomenológica y su valor; y otro que denota la aceptación orteguiana de la fenomenología, que se continuará en las obras posteriores».

8.- Véase N. Orringer, «Reducción fenomenológica...», p. 30, y el trabajo al que allí remite.

En realidad, el procedimiento, aunque sorprendente, no es excepcional en Ortega. Parcialmente, se adecua a lo que Nelson Orringer ha llamado «método de la razón vital»<sup>9</sup>. Consistiría éste en tres momentos cognoscitivos. El primero es el de la constatación de un cierto problema o dificultad: aquí el de la valoración estética crítica de un determinado texto literario. En el segundo, identificamos una forma de reducción fenomenológica, un retrotraerse hacia sí mismo con un rechazo de los prejuicios comunes y una elevación a categoría general de la cuestión particular: el problema ahora va a ser el de la Belleza, el del goce estético. Y en tercer lugar tendríamos ya la búsqueda de una fundamentación adecuada de esa cuestión esencial.

Así, se lanza Ortega de inmediato, tras haber apreciado el carácter de «absoluta poesía» que tiene *El pasajero*, a examinar el problema de la experiencia estética. Y comienza por recusar la característica banalización del goce estético de la sociedad moderna, que él ejemplifica con lo que llama la interpretación inglesa, propia por caso de Ruskin: esto es, la falsificación que supone el someter la emoción estética a la comodidad o a lo que es su principal requisito, lo consuetudinario. La poesía había dicho antes precisa de solemnidad, entendida ésta como «aquel aire de estupor íntimo que invade nuestro corazón en los momentos esenciales» (*OO.CC.*, VI, 248). Enseguida se impone la necesidad de ligar esta concepción de lo poético, y por ende del goce estético, con una larga tradición teórica, fundamentalmente romántica, que constituye uno de los componentes más influyentes de la teoría modernista del arte, con acuñaciones tan resonantes como la teoría del extrañamiento de Sklovski. Pero tampoco debe olvidarse el paralelismo que la «experiencia esencial de la Belleza» así concebida ofrece con la reducción fenomenológica. En cualquier caso, dejando ahora a un lado las sugerencias de exploración a que invitan estas cuestiones, centrémonos en el siguiente paso de la reflexión del filósofo.

Si el arte se sitúa al margen de lo consuetudinario y de cualquier actitud utilitaria, afirma de inmediato Ortega que aquella única cosa ante la que tal actitud resulta imposible es el *Yo*. Es el *yo*, en efecto, «lo único que ... no podemos convertir en cosa» (*OO.CC.*, VI, 251) o, lo que es lo mismo, en objeto. Y ello porque se identifica con lo ejecutivo, con «todo, hombres, cosas, situaciones en cuenta verificándose, siendo, ejecutándose» (*OO.CC.*, VI, 252), lo cual es tanto como vindicar en coincidencia con lo que hará mucho después en el *Prólogo para alemanes* entre otros sitios el mundo, las cosas dadas de la actitud natural husserliana, como realidad primaria frente a la secundaria de la contemplación espectacular que el filósofo madrileño identifica con la resultante de la reducción fenomenológica<sup>10</sup>. De modo que Ortega establece la primacía de la inmediatez de la experiencia respecto de la conciencia reflexiva, adhiriéndose así a la que según Robert Langbaum en su libro *The Poetry of Experience* (1957) es la idea cardinal del pensamiento romántico y que él denomina como «doctrina de la experiencia». En sus propias palabras, «la idea de que la aprehensión imaginativa obtenida a través de la experiencia inmediata es lo primordial y cierto, en tanto que la reflexión analítica que la sigue es secundaria y problemática»<sup>11</sup>. Veremos después hasta qué punto esto interesa a nuestro propósito.

9.- Véase N. Orringer, «Reducción fenomenológica...», y antes *Ortega y sus fuentes germánicas*, p. 122.

10.- Dice, por citar un pasaje próximo, en *Sobre el concepto de sensación*: «Fenómeno es aquí simplemente el carácter virtual que adquiere todo cuando de su valor ejecutivo natural se pasa a contemplarlo en una postura espectacular y descriptiva, sin darle carácter definitivo» (*OO.CC.*, I, 254). Podría pensarse que Ortega se está adelantando a criticar la oposición tajante entre el carácter presuntivo del mundo y el apodíctico de la conciencia que tan importante será en las *Meditaciones cartesianas* (1925) de Husserl. Véase sobre la cuestión las consideraciones de J. San Martín, *La estructura del método fenomenológico*, Madrid, UNED, 1986, pp. 160 y ss.

11.- Cfr. Jaime Gil de Biedma, *El pie de la letra*, Barcelona, Crítica, 1980, p. 342. No está de más el considerar en este sentido una posible impronta unamuniana; véase Francisco Abad, *Introducción al pensamiento español del siglo XX. Dos estudios*, Málaga, Agora, 1994, pp. 41 y ss.

## FENOMENOLOGÍA Y ENUNCIACIÓN LÍRICA

El siguiente paso en el razonamiento orteguiano no es otro que el de negar directamente la posibilidad de la contemplación del yo ejecutivo. La razón: que en el momento en el que, en virtud de lo que bien podemos llamar un desdoblamiento fenomenológico, surge la instancia de un yo contemplador o vidente que toma al yo primitivo por objeto, aquél se convierte en ejecutivo para hacer del otro sólo una imagen, carente por lo tanto de ejecutividad. Vale la pena citar con alguna extensión las palabras del autor de las *Meditaciones del Quijote*:

Quando yo siento un dolor, cuando amo u odio, yo no veo mi dolor ni me veo amando u odiando. Para que yo vea mi dolor es menester que interrumpa mi situación de doliente y me convierta en un yo vidente. Este yo que ve al otro yo doliente, es ahora el yo verdadero, el ejecutivo, el presente. El yo doliente, hablando con precisión, fue, y ahora es sólo una imagen, una cosa u objeto que tengo delante (OO.CC., VI, 253)<sup>12</sup>.

Es en este contexto donde surge el verdadero problema para Ortega. En la medida en que lo contemplado se convierte en imagen o sombra de sí mismo, aquello que se puede definir como «algo en cuanto ejecutándose», la *intimidad* (término, ¡no lo olvidemos!, que le había servido a nuestro filósofo para traducir en un cierto momento el alemán *Erlebnis*), no puede ser nunca objeto de contemplación, puesto que contemplarla es tanto como desnaturalizarla, privarla de su inmediatez consustancial y, en suma, destruirla.

Y aquí es donde el arte reaparece haciendo que lo imposible *parezca* posible. Porque «el objeto estético, dice taxativamente Ortega, es una intimidad en cuanto tales todo en cuanto yo» (OO.CC., VI, 256). En otras palabras, será a través del objeto estético, y de su expresión quintaesenciada que es la metáfora, como Ortega ilustre la posibilidad paradójica de contemplar lo que está siendo, la vivencia/intimidad, aboliendo al mismo tiempo la distancia implicada en cualquier contemplación. Veamos cómo puede ser esto así.

Para aclararlo va a recurrir Ortega, como no podía ser menos, a una explicación metafórica de tenor visual que adquiere casi la forma de un enigma. La metáfora es la del cristal transparente, donde el objeto realizado con ese material y la mirada que lo atraviesa se identifican por un momento. Llegan, esto es, a un estado de efímera intimidad, que, sin embargo, se pierde en el momento en que la meta del mirar deja de estar más allá del cristal para centrarse en él, convirtiéndolo en objeto. Desde ese punto, en tanto sólo vemos el cristal, dejamos de ver a su través. Entonces irrevocablemente pierde el cristal su transparencia y se torna opaco. Pues bien, el objeto estético postula el pensador madrileño «reúne la doble condición de ser transparente y de que lo que en él transparece no es otra cosa distinta sino él mismo» (OO.CC., VI, 257).

Pero esto no es aún una explicación. Para llegar a ella debe apelarse a lo que se postula como «forma elemental» del objeto estético: la metáfora, «célula bella» en la que se cumple el requisito de la autotransparencia, de la paradójica contemplación íntima o vivencial. Lo primero, se advierte de inmediato y con razón, es notar que la metáfora consiste tanto en un procedimiento como en su resultado. Una cosa y la otra simultáneamente. En esta simultaneidad encontraremos precisamente la clave de la centralidad estética de la metáfora y de su capacidad para volver perceptible la esquiva intimidad propia de lo ejecutivo.

Por lo que se refiere al procedimiento, afirma Ortega que la metáfora no consiste en la asimilación real de dos objetos. Esta es sólo un punto de partida, dice, enfrentándose a una tradición centenaria<sup>13</sup> que conduce más bien a lo contrario: al establecimiento de una no identidad

12.- Son palabras que ponen en entredicho la opinión de Javier San Martín («Ortega y Husserl: a vueltas con una relación polémica», p. 193) al situar en los años 30 la tesis orteguiana de que «la conciencia refleja es una conciencia directa que tiene como objeto un momento anterior de mi conciencia». Si no lo entiendo mal, esto es exactamente lo que se implica en el pasaje citado.

13.- Consúltense, por ejemplo, las páginas que dedica Paul Ricoeur en *La metáfora viva*, trad. A. Neira, Madrid, Europa, 1980, pp. 39 y ss., al análisis del pensamiento aristotélico sobre la metáfora y a su fundamentación en torno a la percepción de lo semejante.

radical. La semejanza positiva es en la metáfora siempre irrelevante, de manera que, de rechazo, la disparidad esencial de los términos metafóricos aparece destacada en un primer plano. Y de ese modo también la identidad absoluta, más allá de cualquier base real, de los objetos conectados metafóricamente. El primer paso radica, pues, en el «aniquilamiento de las cosas en lo que son como imágenes reales» y, consiguientemente, en la creación de un nuevo objeto que surge del material preexistente.

¿Cómo puede ser? Pues a través de la identificación sentimental de los objetos de partida. Esos objetos son imágenes que, como tales, y además de remitir a una cierta cosa, involucran al yo que las imagina. Para el yo son una actividad, un estado ejecutivo o, podríamos decir también, una vivencia (la intimidad). La desrealización que toda metáfora implica permite entonces orientar la atención hacia el sentimiento<sup>14</sup>, hacia la reacción subjetiva que toda imagen conlleva y que normalmente queda desatendida. Desentendiéndose de la cosa, la metáfora hace perceptible la intimidad como tal, puesto que aquello en lo que la metáfora consiste verdaderamente es en afirmar la coincidencia sentimental y no la relación lógica, como sucedía por ejemplo en Aristóteles que hace el nuevo objeto metafórico posible.

Salvando las vacilaciones terminológicas y los saltos en el vacío que sin duda jalonan esta argumentación de Ortega, se adivina una teoría de la metáfora muy sugerente. Podemos interpretar, parafraseando a Ortega, que la metáfora es un resultado el objeto metafórico que «aumenta el mundo» que implica inalienablemente un proceso el que conduce a la coincidencia vivencial o sentimental de los objetos de partida. Ese proceso vuelve la intimidad perceptible, y además, siendo metáfora, es transparentado por la propia metáfora en cuanto resultado. El enigma parece resuelto.

Sin embargo, antes de darlo por aclarado definitivamente, conviene volver por un momento atrás, porque hay en el *Ensayo* un aspecto que únicamente se sugiere, a pesar de su valor para aquilatar debidamente tanto el concepto de metáfora que Ortega maneja como en general el del objeto estético. De acuerdo con lo dicho hasta ahora, la intimidad que la metáfora aparentemente franquea proporcionaría al lector o contemplador del objeto estético una satisfacción plena. En un momento del prólogo, indica en esta línea: «La intimidad no puede ser objeto nuestro ni de la ciencia, ni en el pensar práctico, ni en el representar maquinativo. Y, sin embargo, es el verdadero ser de cada cosa, lo único suficiente y de quien la contemplación nos satisfaría con plenitud» (*OO.CC.*, VI, 254). Si la metáfora y, por ende, la obra de arte nos abre el acceso a la intimidad, su papel entonces tendría una relevancia ontológica máxima. Pero no parece que sea así.

De hecho, aunque sin desarrollar la cuestión, en el *Ensayo* se advierte claramente al respecto justo antes de comenzar a tratar de la metáfora: «No digo ¡cuidado! que la obra de arte nos descubra el secreto de la vida y del ser: sí digo que la obra de arte nos agrada con ese peculiar goce que llamamos estético por *parecernos* [en cursiva en el original] que nos hace patente la intimidad de las cosas, su realidad ejecutiva frente a quien las otras noticias de la ciencia *parecen* meros esquemas, remotas alusiones, sombras y símbolos» (*OO.CC.*, VI, 256). La intimidad que pone a nuestro alcance la obra de arte resultaría, entonces, ilusoria. Y hasta podría añadirse que la concepción estética que deriva de ella no está exenta de la negatividad propia de tantas teorías modernistas del arte y la literatura. Notemos que, por un camino distinto, la visión de la

---

14.- Como ha mostrado N. Orringer (*Ortega y sus fuentes germánicas*, p. 125), en el uso del término *sentimiento* Ortega sigue a Geiger, para quien, ampliando considerablemente su sentido habitual, *sentimiento* (*Gefühl*) era toda vivencia (*Erlebnis*) placentera. En el Ortega de estos años, según estamos viendo, hay un solapamiento terminológico, en particular por lo que se refiere a la noción de *Erlebnis* ('intimidad', 'vivencia', 'sentimiento') que por veces oscurece sus planteamientos.

## FENOMENOLOGÍA Y ENUNCIACIÓN LÍRICA

intimidad que nos proporciona la metáfora viene a recaer en la misma carencia que antes se reprochaba implícitamente a la reducción fenomenológica.

Resulta, en efecto, paradójico y sorprendente que, si un principio básico es la afirmación del mundo, de las cosas, en su ejecutividad e inmediatez, se conciba ahora la metáfora a partir de la desrealización y la intimidad se vuelva patente sobre la preterición del objeto, sólo presente como inicio parcial del proceso metafórico. La intimidad, la vivencia (*Erlebnis*), queda amputada de uno de sus componentes y reducida a una relación pura; a una relación sin objeto. Con razón destacaba Nelson Orringer [1979:119] que para Ortega el goce estético se concibe como «contemplación de la plenitud de una imagen estética interesante, estimada como ficción». Y cabe inferir de ello que, si la plenitud asociada al goce estético la da la intimidad, esa intimidad o vivencia es defectiva en cuanto se fundamenta en la desrealización de las cosas.

Tomemos nota, pues, de esta concepción de la metáfora como estructura sentimental, y no lógica, semiótica ni semántica, basada en la quiebra de la referencialidad y en la primacía de la vivencia ficcionalizada, que sitúa a Ortega entre quienes recuperan la antigua figura, una vez agotada en apariencia la tradición retórica, como elemento central de una poética y aun de una teoría estética.

### II

No obstante, estos planteamientos esbozados en el *Ensayo de estética a modo de prólogo*, en los que la recepción crítica de la fenomenología adquiere la forma de una teoría de la metáfora, quedaron sin el desarrollo preciso, aunque resuenen posteriormente en otros trabajos importantes de Ortega. El pequeño ensayo sería exhumado en el sexto tomo de la edición de sus *Obras completas* el año 1947 sin que tampoco suscitase entonces una atención inmediata. Tanto es así que diez años más tarde, en 1957, Juan Ferraté podrá reclamar para sí el honor de haber sido el primero en «señalar su interés y su valor para la crítica literaria» en un breve trabajo titulado «Notas a un prólogo de Ortega»<sup>15</sup>. Una llamada de atención con un notable significado teórico y crítico, según veremos de inmediato.

El interés de Ferraté, para quien debe ser reclamado un lugar de privilegio entre los críticos y teóricos de la literatura más perspicaces e innovadores en el panorama español de los años cincuenta y sesenta, tiene poco de sorprendente. Por un lado, Ortega era uno de los referentes fundamentales del grupo constituido en torno a la revista *Laye* en la Barcelona de los primeros años cincuenta. No olvidemos que precisamente el número en homenaje del filósofo madrileño sería el detonante de la clausura de la revista en el año 1954<sup>16</sup>. Por otro lado, la estética orteguiana, de talante apolíneo, renuente al subjetivismo y favorecedora en estricta coherencia fenomenológica de un planteamiento receptivo del hecho literario, sintonizaba bien con las ideas artísticas y literarias del grupo barcelonés y, muy en particular, con las de Juan Ferraté<sup>17</sup>.

Empero, lo que éste hace en relación con el prólogo de 1914 va mucho más allá de la mera reivindicación intelectual o de la simple expresión de una simpatía. En los primeros párrafos del trabajo, lamenta tanto la desatención hacia ciertos aspectos de su obra como la atención inane o en exceso reverente prestada al maestro por los «orteguianos» y exige un uso de la obra de Ortega que la convierta en verdadero «instrumento intelectual». Y esto es exactamente lo que hará

---

15.- Está incluido en *Dinámica de la poesía. Ensayos de explicación, 1952-1966*, Barcelona, Seix Barral, 1968, pp. 141-158.

16.- Sobre la importancia de Ortega como «gran mito ejemplar» para los jóvenes escritores reunidos en torno a *Laye*, pueden consultarse las páginas que dedica Laureano Bonet a la cuestión en *La revista Laye. Estudio y antología*, Barcelona, Península, 1988, pp. 72 y 76-82.

17.- Véase L. Bonet, *La revista Laye*, pp. 91 y ss.

Ferraté: usar la reflexión del filósofo para ahondar en el rigor terminológico de sus propias ideas sobre la literatura, así como para conseguir una más exacta formulación de determinadas preocupaciones teóricas ya expuestas anteriormente y, en último término, afilar el instrumental crítico que utilizará después en el comentario de la obra poética de varios autores de distintas épocas y países, de algunos compañeros de generación, y señaladamente de la de Jaime Gil de Biedma. Todo ello además en unas pocas páginas, que son, a mi juicio, de una relevancia nada ordinaria para entender aspectos esenciales de la poética del llamado grupo poético de 1950 y de la complejidad y densidad teórica que determinados conceptos aparentemente mostrencos alcanzan en algunos de sus representantes.

La clave del uso que Juan Ferraté va a hacer de las ideas orteguianas se halla expuesta con toda claridad en su artículo. Es una afirmación en forma de tesis, a cuya luz se dispone el crítico catalán a entender el *Ensayo de estética*: «el tema de la literatura, en la medida en que podemos describirlo unívocamente y en general, es la experiencia en cuanto tal» (p. 145). Siendo precisos, habría que señalar que no se trata de una conclusión extraída directamente del texto de Ortega. Es, por el contrario, una convicción propia, planteada ya en otros lugares, y que ahora se dispone a corroborar y perfilar teóricamente con la ayuda del filósofo madrileño, trazando de paso una línea de afinidad intelectual muy consistente y demostrativa de la filiación teórica de muchos de sus planteamientos. En un ensayo anterior, del año 1955, titulado precisamente «El tema de la poesía»<sup>18</sup>, había avanzado ya con toda claridad la tesis que ahora llevará más lejos; y por otra parte, la influencia tácita del texto de Ortega parece dejarse sentir ya desde trabajos anteriores donde resuenan ciertas formulaciones del *Ensayo*. Piénsese, sin más, en la afirmación de que «el arte es la opacidad transparente» que encontramos en el artículo «Aspectos de la obra de arte» escrito en el año 1952<sup>19</sup>, realizada además en un contexto en donde coinciden términos tan significativos como el de «intimidad» y, como ahora y en tantos otros lugares, el de «experiencia».

Cabe asegurar, en fin, que las «Notas a un prólogo de Ortega» retoman de manera en extremo concisa muchas de las preocupaciones teóricas previas de Ferraté para adquirir, al socaire de la interpretación de las ideas expuestas en el *Ensayo*, una formulación precisa. Formulación que se concentra en el concepto de *experiencia*, el cual, a nadie se le oculta, tiene una importancia crucial en las disquisiciones de teoría lírica del grupo poético de los 50 y de quienes se han ocupado de él<sup>20</sup>.

Para Ferraté, el término *experiencia* traduce el alemán *Erlebnis*, esto es, se convierte en equivalente de conceptos orteguianos como «vivencia», pero también, al menos en ciertos contextos, «intimidad» o «sentimiento». Expresiones todas ellas de lo ejecutivo o, como prefiere el autor catalán, de lo actual, lo inmediato. De manera que, en la senda de Ortega, puede reformular la aporía que éste había señalado en 1914, situándose así, junto con el maestro madrileño, en la estela de la vieja idea romántica que tan determinante será para el desarrollo de la estética moderna: «Ésa es la paradoja de la experiencia: que es, como actual realidad de verdad, imposible de objetivar (por consiguiente, también inefable), pero es, al propio tiempo, la única actual realidad de verdad» (p. 146). Y de nuevo la literatura aparece como resolución del conflicto, aunque sea, según antes veíamos, una resolución defectiva. Es algo que destaca nítidamente Ferraté: «eso se consigue en la literatura sólo a costa de una cesión. Y la cesión está en que en la literatura lo actual de la experiencia es sólo la relación misma, mientras que el objeto queda anulado como

18.- Se halla recogido en el libro *Teoría del poema. Ensayos*, Barcelona, Seix Barral, 1957, pp. 28-40.

19.- Publicado por primera vez en el número 19 de *Laye*, sería incluido asimismo en *Teoría del poema*, pp. 9-19 y también en *Dinámica de la poesía*, pp. 11-19.

20.- Puede verse, entre lo más reciente, el interesante trabajo de José M<sup>o</sup> Pozuelo titulado «La poética de la experiencia: el grupo poético de 1950», en *Teoría de la literatura. Investigaciones actuales*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1993, pp. 35-45.

## FENOMENOLOGÍA Y ENUNCIACIÓN LÍRICA

objeto real y pasa a la condición de simple representante de la actualidad de la relación». O, de otra manera: «la literatura sólo proporciona la forma mental de la experiencia» (p. 147).

Pero no estamos sólo ante una reformulación terminológica. Cabría hablar incluso de una reorientación de las ideas de Ortega hacia una «poética de la experiencia» de una profundidad teórica evidente. Por de pronto, el empleo del término elegido como traducción de *Erlebnis* incorpora al planteamiento teórico todas sus connotaciones, que llevan mucho más lejos la propuesta orteguiana. Es el caso del objeto que se le atribuye a la literatura como aprehensión de la experiencia; o, acaso, como su objetivización. Si en Ortega percibíamos una cierta negatividad en la irrealización implicada en la actividad estética, en Ferraté tal renuncia se entiende fundamentalmente como una purificación de la experiencia con respecto a la contingencia de la realidad cotidiana. El afán subyacente en la creación literaria dirá Ferraté no es otro que el de «lograr la homogeneidad, continuidad e identidad de la conciencia, en cuanto conciencia empírica espacial y temporal ... hacer del mundo vivido un mundo pensado en su realidad, y [el] de llevar el pensamiento del mundo a la condición de experiencia actual y efectiva» (pp. 153-154).

El énfasis del ensayo orteguiano incidía sobre la capacidad de la poesía para aumentar el mundo. En el de Juan Ferraté, recae sobre su idoneidad para la «actualización y presentación de la experiencia humana» (p. 155), entendida como experiencia pura, es decir, homogénea y unitaria en cuanto irreal o, más claramente, en virtud de su carácter ficticio. En el caso de Ortega, la intimidad vuelta perceptible en el objeto estético era un medio para la «creación de una nueva objetividad» (*OO.CC.*, VI, 262). Es la experiencia en sí misma, en cambio, el tema de la obra literaria en opinión de Ferraté; y su presentación efectiva, el objeto último de la poesía. Ello es lo que permite, al fin, lograr el «apoderamiento imaginativo de la realidad concreta en cuanto tal realidad» (p. 153), aunque sea a costa de o tal vez, gracias a su irrealización.

Porque la experiencia de que habla Juan Ferraté, sobre construirse como relación pura al aniquilar el objeto real e identificarse con una pura «moción del espíritu», rehúye cualquier identificación con ninguna vivencia externa al texto<sup>21</sup>. No se trata, en otras palabras, de una descripción o representación de la experiencia, sino de su presentación actual, lo que caracteriza a la obra literaria y muy específicamente al poema. Nada hay aquí, pues, de realismo genético o referencial ni de una teoría efusiva vulgar de la expresión lírica, por mucho que el afán último atribuido al poeta sea el de arrancar la experiencia de la inefabilidad que va de la mano de su carácter efímero y elusivo en la vida cotidiana.

### III

La poética de la experiencia que esboza Juan Ferraté en estas «Notas a un prólogo de Ortega», las cuales constituyen un verdadero punto de inflexión en su pensamiento poético, tiene su continuación en los trabajos posteriores de carácter crítico. Algunos de sus aspectos centrales, sin embargo, habían sido ya temas recurrentes en ensayos previos. Así ocurre con el énfasis sobre

---

21.- Debe notarse la originalidad de esta concepción radical de la experiencia en el contexto incluso del considerado como grupo poético del 50, especialmente en lo que tiene de postulación rotunda. Compárese, para señalar una concepción alternativa del poema, con el temprano ensayo de José Ángel Valente «Conocimiento y comunicación» (en *Las palabras de la tribu* [1971], Madrid, Turner, 1994, pp. 19-25), del mismo año 1957, en donde consideraba la experiencia como lo dado y la creación poética como el proceso del conocimiento, por tanto *a posteriori*, del material de la experiencia. En el origen de la idea de Ferraté está de nuevo Ortega, quien en el *Ensayo* afirmaba que «El arte no es sólo una actividad de expresión de tal suerte que lo expresado, bien que inexpresso, existiera previamente como realidad» (*OO.CC.*, VI, 262). Véase también el artículo de Jose M<sup>o</sup> Pozuelo citado en la nota anterior y la antología de Pedro Provencio, *Poéticas españolas contemporáneas • La generación del 50* (Madrid, Hiperión, 1950), en donde pueden rastrearse con facilidad las diferencias de uso y concepción que se esconden tras el término general de *experiencia*.

la relación entre poesía y experiencia o la actitud antifusiva en el entendimiento de la poesía y de la literatura. Son ideas importantes que han encontrado una apoyatura firme en el *Ensayo de estética a manera de prólogo*, cuya paráfrasis aprovecha fundamentalmente Ferraté para reformular y conferir densidad teórica a la noción crucial de experiencia. Algo que va a lograr, como hemos visto, mediante la reorientación de la concepción sentimental de la metáfora en Ortega hacia una teoría de la experiencia como base de un pensamiento poético original y con una indudable proyección sobre la práctica lírica contemporánea. No obstante, la poética de la experiencia que podemos atribuir a Ferraté resulta aún falta de importantes matices.

Quizá el más destacado de entre todos ellos, aquel que proyecta su concepción de la experiencia en una dirección nueva y de absoluta pertinencia para esta concepción de la lírica, es el que incide sobre la pragmática del poema, permitiendo conectar la concepción ya vista de la experiencia con una teoría de la enunciación lírica, verdaderamente inusitada en su momento, en donde la noción de 'voz' adquiere un relieve muy especial. Uno de los lugares donde este paso adelante se detecta con perspicuidad mayor resulta a la vez, y no por azar, un trabajo seminal en la crítica sobre la poesía de Carlos Barral y, más aún, de Jaime Gil de Biedma: el artículo redactado en 1960 «Dos poetas en su mundo»<sup>22</sup>, en el cual se comentan sendas composiciones de los dos poetas catalanes, según dirá mucho después su autor, «desde el punto de vista de los que allí se describe como la «voz» que se expresa en ellos»<sup>23</sup>.

Como en otros artículos suyos, comienza aquí Ferraté sentando ciertos principios de carácter general y notable interés teórico. Se señala, por ejemplo, la importancia de «la figura que dibuja el propio poema de una voz, una actitud, una situación y una experiencia humana peculiares» (p. 185). Tomemos nota de la alusión al término *experiencia* junto a los de *voz*, *actitud* y *situación*, pero vayamos unas líneas más abajo donde todo ello se sitúa en un contexto más abarcador:

Lo que se dice en el poema no importa tanto en cuanto enunciado como en cuanto símbolo de la experiencia peculiar correspondiente a la personalidad del hablante. Lo que se dice es parte ya de lo que mayormente no se dice, sino que se supone y queda implícito en lo expreso, de lo que lo expreso evoca y necesariamente sugiere. Y es ello justamente la persona del hablante con todas sus determinaciones circunstanciales. (p. 186)

Pocas actitudes más nítidas que ésta en la reivindicación de la pragmática del poema, de la situación de enunciación como dimensión implícita e insoslayable del texto lírico. Pero, como decíamos, tal posición debe entenderse como consecuencia de los planteamientos anteriores en los que Ortega había desempeñado un papel tan destacado. De hecho, ¿puede ignorarse la relación entre las palabras citadas y éstas otras del *Ensayo*: «el sentimiento es en el arte también signo, medio expresivo, no lo expresado, material para una nueva corporeidad *sui generis*» (*OO.CC.*, VI, 262)? La coincidencia entre Ferraté y Ortega al insistir sobre el hecho de que el sentimiento / la experiencia (la *Erlebnis*, al fin) no es en ningún caso lo dicho o lo expresado resulta ciertamente notable. Ortega basaba en ello su explicación de la metáfora, y Ferraté, en dirección distinta, lo relaciona con su planteamiento sobre la implicación del hablante en el texto poético.

En efecto, la experiencia no es lo dicho en el poema, porque la experiencia, como actualidad efectiva, como intimidad, no puede ser desgajada del yo concreto y efectivo que es el único término persistente de la relación vivencial. Lo implícito es necesariamente el yo «circunstanciado», la «persona del hablante»; su implicación hace posible, en suma, el que pueda hablarse de

22.- Fue publicado por vez primera en *La operación de leer*, Barcelona, Seix Barral, 1962, y luego reeditado en varias ocasiones; entre ellas en Juan Ferraté, *Jaime Gil de Biedma: Cartas y artículos*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994, pp. 179-209, edición por la que cito.

23.- J. Ferraté, *Jaime Gil de Biedma*, p. 179.

## FENOMENOLOGÍA Y ENUNCIACIÓN LÍRICA

experiencia presentada en el poema. Ideas que plantea expresándolas de distinto modo en un trabajo también de 1961 sobre la «Elegía en la muerte del conde de Gelves» de Bartolomé Leonardo de Argensola: «La ambigüedad de la poesía estriba en que nos fuerza a aceptar en cada caso una interpretación específica de la experiencia y a anularla a la postre como realidad, para de esta manera poder aceptarla en su propia significación virtual, que es la de un modo de ver y una posición del espíritu, una “actitud” y un “estilo”»<sup>24</sup>. En el trasfondo, de nuevo, la idea orteguiana de una experiencia pura, irrealizada o ficcionalizada, que implica en la visión de Ferraté una pragmática ficcional interna del poema en la medida en la que exige, como condición de su pureza, la presencia del *yo* a modo de virtualidad destinada a concretarse en cada una de sus manifestaciones, pero no como realidad efectiva -como podría ser el *yo* biográfico del poeta- que adscribiría la expresión a unas circunstancias espacio-temporales excesivamente rígidas. Sólo su carácter de virtualidad permanente hace posible que la experiencia rehuya la cosificación, garantizándose así su actualidad esencial en cada lectura.

Por ello el énfasis que recae sobre la noción de *voz* en la teoría poética de Juan Ferraté: porque la voz, a través de la justeza de tono, actúa como «símbolo de la experiencia peculiar correspondiente a la personalidad del hablante»; esto es, como exponente efectivo, y al tiempo textual, de la experiencia, entendida ésta como relación vivencial con el mundo. La justeza de tono, la cualidad que Juan Ferraté reivindica para la poesía moderna, no puede ser entonces otra cosa que «la adaptación de la voz del poeta a la realidad de su experiencia ... la realización de su voz como voz efectiva en el mundo, como voz de la experiencia del mundo» (p. 192).

Con todo, la importancia absolutamente crucial que tiene la *voz de la experiencia* no puede aquilatarse sin acudir a otro de sus trabajos, «La operación de leer», que al igual que «Dos poetas en su mundo» se fecha en 1960. Porque es en él donde se reivindica, en el marco de un sutil análisis de las distintas operaciones que intervienen en la lectura lírica, el concepto de *contexto* como el elemento de mayor relieve en la estructura de cualquier poema. No vamos ahora a detenernos en el detalle del proceso de lectura toda una lección de estructuralismo dinámico de base fenomenológica, pero sí conviene prestar una mínima atención al concepto apuntado. Por contexto entiende Ferraté el cúmulo tácito de asociaciones de índole social, cultural y estrictamente literaria que determina la *modalidad* del texto en cuanto enunciado. Y la modalidad, a su vez, comprende varios aspectos distintos, vinculados todos a la enunciación lírica, la cual deviene a través de su actualización la clave para la constitución del sentido último del poema. Tales aspectos son en sí mismos suficientemente ilustrativos: en primer término, el nivel social y estilístico de la expresión, dependiente tanto de convenciones sociales como literarias; en segundo lugar, la actitud enunciativa del *yo* lírico, la clase de vínculo que lo liga a su destinatario y la situación específica en que se desenvuelve esta relación enunciativa, a veces formalizada en determinados géneros líricos como la elegía, la canción, la oda, el himno, etc.; y por último, la imagen que el poema, o en su caso el conjunto de poemas, favorece de una «voz personal» o una «perspectiva ante la vida». Son todos ellos factores, formalizados lingüísticamente, implicados en el texto, que configuran la modalidad fundamental del poema. Podríamos decir también, su pragmática interna.

La fundamentación crítica de este planteamiento teórico resulta patente. Llega a él en el trabajo mencionado a través del comentario concreto de poemas de Juan Ramón Jiménez, Boiardo y Quevedo. En otros lugares, se centrará en textos de Góngora, Baudelaire, Carner o Vinyoli. Es la muestra de una teoría entendida desde una perspectiva dialógica, que se extrema, a mi juicio, cuando se trata la relación con Jaime Gil de Biedma. Será precisamente en el comentario de su poema «Noches del mes de junio» cuando todo este aparato conceptual adquiera una mayor inmediatez y sintonía con una práctica poética específica. Y hasta podría pensarse que lo que se

24.- *Dinámica de la poesía*, p. 245.

hace en realidad es, simplemente, utilizar el poema como ejemplificación de un pensamiento poético que no parece estar muy alejado del propio poeta. En todo caso, la aplicación no pasará de la sucinta mostración que sin duda hay que situar en el entramado teórico que estamos describiendo de cómo sobre la duplicidad de tonos, uno nostálgico, otro irónico, que se percibe en el texto se constituye «la voz de la experiencia» como frágil victoria sobre el pasado. No olvidemos que en las «Notas a un prólogo de Ortega» se había identificado el afán del poeta la meta del poema, por tanto con el logro de «la homogeneidad, continuidad e identidad de la conciencia, en cuanto conciencia empírica espacial y temporal». La voz de la experiencia aún sentimientos encontrados y triunfa efímeramente, imponiendo la homogeneidad y continuidad, sobre la ambivalencia y fragmentariedad de las experiencias cotidianas.

Algo muy semejante a lo que, por esas mismas fechas, el propio Gil de Biedma exponía con otro lenguaje en «Sensibilidad infantil, mentalidad adulta», uno de sus ensayos más logrados. A modo de glosa de la caracterización hecha por Baudelaire del genio como «l'enfance retrouvée à volonté», decía el poeta barcelonés que «la sensibilidad infantil constituye, por así decir, un campo continuo y la poesía no aspira a otra cosa que a lograr la unificación de la sensibilidad»<sup>25</sup>. La expresión poética resulta, pues, un esfuerzo de restauración de la sensibilidad unitaria de la experiencia homogénea y continua, había dicho Ferraté<sup>26</sup>, que sin embargo, y la apostilla es fundamental, queda por su alcance siempre lejos de la sensibilidad infantil ya que, mientras ésta se aparece «como un sistema de significaciones objetivas, válidas más allá de su experiencia», la visión poética resta circunscrita en los límites de una experiencia particular; que es tanto como decir limitada y precaria. «Lo que en última instancia venimos a requerir es la admisión expresa o tácita de que todo acontece dentro del ámbito de una particular experiencia», sigue diciendo Gil de Biedma. Y no hay por qué agregar que esa particularidad de la experiencia, la «experiencia privada» de que hablará Juan Ferraté en otro lugar, precisa, para quedar así inscrita en el texto, de la presencia de una pragmática lírica específica que forme parte de la significación básica del poema.

La concepción defectiva de Ortega, la que sobreentendía la esencia del arte como una plenitud ilusoria, encaja perfectamente con este planteamiento irónico, restringido, de la experiencia que sustancialmente comparten Gil de Biedma y Ferraté y que se conecta, a veces de modo expreso, con una tradición específica procedente del Romanticismo descrita magníficamente por Robert Langbaum en un libro al que remitirá Gil de Biedma en el ensayo mencionado y que éste identificará más tarde con «la genuina y característica poesía moderna»<sup>27</sup>. No es de desdeñar, por ejemplo, que el modo en que este último caracterizaba la poesía de un autor tan significativo en este sentido como Baudelaire a través de la dialéctica entre emoción y conciencia<sup>28</sup> sea también, y casi literalmente, el que su amigo Juan Ferraté emplee para describir su mejor poesía: «El tema de la poesía de Jaime Gil de Biedma no es, pues, la simple sacudida emotiva o la combinación de emociones a

25.- Jaime Gil de Biedma, «Sensibilidad infantil, mentalidad adulta», en *El pie de la letra*, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 51-55, p. 51.

26.- Dirá, por ejemplo, Jaime Gil de Biedma en «El ejemplo de Luis Cernuda» (1962), mostrando la constancia en ciertas formulaciones y la relación íntima con las ideas de Ferraté: «La identidad, la aspiración a la identidad [entre el fondo y la forma del poema], sólo puede conseguirse mediante un proceso de abstracción y formalización de la experiencia, es decir, del fondo que la convierte en categoría formal del poema, que la anula en cuanto experiencia real para resucitarla como cuerpo glorioso, como realidad poética purgada ya de toda contingencia» (*El pie de la letra*, p. 72).

27.- Robert Langbaum, *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition* [1957], Harmondsworth, Penguin University Books, 1974. *El pie de la letra*, p. 342. Sobre la tradición en la se inscribe a sí mismo Jaime Gil de Biedma, véase la primera parte del libro de Pere Rovira, *La poesía de Jaime Gil de Biedma*, Barcelona, Edicions del mall, 1986.

28.- Véase «Emoción y conciencia en Baudelaire», recogido también en *El pie de la letra*, pp. 56-67.

## FENOMENOLOGÍA Y ENUNCIACIÓN LÍRICA

cuya expansión verbal se entregan regularmente nuestros poetas, sino siempre un complejo de emoción y conciencia, de visión y actitud, de vida vivida y juicio sobre la vida»<sup>29</sup>. Una visión irónica, por lo tanto, de la experiencia, sostenida sobre un particular *double-bind* vivencial, que, como ha resaltado Pere Ballart en su excelente libro sobre la ironía moderna, conduce de manera casi inexorable a la ficcionalización del yo lírico. Dice Ballart, que parafrasea aquí a Langbaum: «para el poeta que nace con el Romanticismo, que sabe que el sentido dado a las cosas es una creación personal, la distinción entre lo subjetivo y lo objetivo se anula, y el poeta necesita enmascarar el origen subjetivo de su idea, servirse del arte para objetivarla ... convirtiendo a su yo en una persona (en el sentido etimológico) poética»<sup>30</sup>. O como proclama con brillantez Jaime Gil de Biedma, ejemplo notable de esta índole de poeta nacido del Romanticismo: «cuando un poeta habla en un poema, quizá no hable como personaje imaginario, pero como personaje imaginado siempre»<sup>31</sup>.

Quizá no esté de más el advertir de la coincidencia cronológica entre las «Notas» de Ferraté, y sus desarrollos subsiguientes, con el fortalecimiento de su amistad con Jaime Gil de Biedma en los meses de su estancia en Barcelona, vuelto provisionalmente de Cuba, entre finales de 1956 y mediados de 1957 y de que uno de los resultados de este contacto fuese el compromiso de ambos para conmemorar el centenario de *Les Fleurs du mal* con sendos artículos sobre Baudelaire. Uno es el citado hace un momento. Otro, el de Ferraté, se incluiría después en el libro *Dinámica de la poesía* (pp. 42-54). Sea como fuere, lo cierto es el notorio parentesco del pensamiento de Juan Ferraté con esta tradición de la lírica moderna. También en su caso el planteamiento iniciado como una teoría de la experiencia, gracias a la paráfrasis de las ideas del joven Ortega, conducirá gradualmente a una concepción abiertamente ficcional de la lírica. Basten para mostrarlo estas palabras de «Lingüística y poesía», un trabajo fundamental para la teoría de la lírica de habla hispana, y en el cual llegan en buena medida a su culminación gran parte de las consideraciones comentadas:

La concreción de la poesía, su aparente inmediatez intuitiva, son la concreción y la inmediatez que resultan de la ficción de experiencia que constituye su marco formal. Pero los contenidos de la poesía lo son todo menos concretos e intuitivos: son puro saber lingüístico. La poesía como operación del espíritu, tiene un carácter eminentemente intelectual: es pura especulación fundada únicamente en el saber y sin recurso a la experiencia. Pero la ficción poética se da sus contenidos intelectuales como si fuesen intuitivos y concretos, como si fuesen, en suma, objeto de experiencia<sup>32</sup>.

En las páginas previas a esta cita, se explicaba en qué medida esto era así. Y la explicación no se aleja mucho de otros planteamientos de base fenomenológica como pueda serlo, por ejemplo, el mucho más divulgado, y también anterior en su formulación explícita, de Félix Martínez Bonati<sup>33</sup>. En la poesía, escribía Juan Ferraté en 1965, «el acto de comunicación verbal se caracteriza por el hecho de que son los caracteres del mensaje los que determinan la naturaleza respectiva del asunto, el hablante y el oyente, y no a la inversa, como es el caso en los actos reales de comunicación verbal»<sup>34</sup>. Es el «acto de comunicación verbal» en sí mismo lo ficticio en la poe-

29.- En «A favor de Jaime Gil de Biedma», escrito en 1968, que se recoge ahora en *Jaime Gil de Biedma: Cartas y artículos*, pp. 211-222, p. 217.

30.- Pere Ballart, *Eironía. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994, p. 379.

31.- *El pie de la letra*, p. 247. Son muy interesantes en este contexto las consideraciones de Pedro Aullón de Haro en el capítulo dedicado a «la problemática del sujeto» en *La obra poética de Gil de Biedma. Las ideaciones de la tópica y del sujeto*, Madrid, Verbum, 1991.

32.- «Lingüística y poética», en *Dinámica de la poesía*, pp. 388-401, p. 392.

33.- Ha señalado con todo acierto esta afinidad intelectual José M<sup>a</sup> Pozuelo, *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 112.

34.- «Lingüística y poética», p. 381.

sía, y todos los demás elementos constitutivos de la situación enunciativa consisten en una proyección imaginativa que hora es ya de decirlo sin ambages depende del lector, al cual le cabe la tarea de concretar y volver actual la «ficción de experiencia» que es el poema. Ahora podemos entender de modo retrospectivo la afirmación presente en las «Notas a un prólogo de Ortega» de que «los temas aparentes de las distintas obras literarias sólo serán los representantes provisionales del tema verdadero que tras ellos se oculta [la presentación de la experiencia], listo para que lo actualicen las diferentes lecturas a que se verán sometidas y que son su destino» (p. 155).

#### IV

En suma, sin temor a caer en el exceso, podemos reconocer a través de la dispersa producción crítica y teórica de Juan Ferraté los elementos claves de una sutil y consistente teoría de la poesía que tiene sus ejes fundamentales en la defensa del carácter ficcional de la lírica que se entiende como ficción de la experiencia, en su orientación definida, y ajena por completo a cualquier indicio de frivolidad teórica, hacia el acto de lectura, que aparece como verdadero constituyente de la experiencia del poema, y en lo que se aparece como consecuencia natural de los dos rasgos anteriores: el énfasis sobre la dimensión pragmática del texto lírico<sup>35</sup>. Pero quizá aún más importante sea la capacidad que muestra este planteamiento para conectar con una hondura acaso insospechada la recepción de la fenomenología husserliana en España con una de las obras poéticas sin duda más valiosas de la reciente lírica hispánica. Lo que es tanto como decir, si modificamos un tanto nuestra perspectiva, la estética orteguiana con las concepciones líricas que, desde el romanticismo inglés, a Baudelaire, Eliot o Auden, configuraron el trasfondo de una poética tan engañosa y profundamente 'realista' como pueda serlo la de Jaime Gil de Biedma. Porque ésta es, en efecto, una de las mayores virtudes del pensamiento poético de Juan Ferraté: la capacidad para desarrollarse en contacto en intimidad, diríamos con la creación lírica y dejarse entender, acaso, como validación teórica de algunas muy brillantes poéticas ajenas.

---

35.- Véase últimamente el repertorio de opiniones que en una dirección no siempre coincidente recoge Darío Villanueva en «Poesía lírica e realismo intencional», *Grial*, 123 (1994), pp. 347-353.