

# *Fronteras de la expresión y de la comprensión*

Ricardo SANMARTÍN  
Universidad Complutense

Para hablar de *fronteras de la expresión y de la comprensión* se puede abordar el tema desde muchos puntos de vista, todos ellos verdaderamente interesantes, pero la misma expresión del tema que este ensayo supone implica inevitablemente erigir una frontera que limite o restrinja el modo de plantearlo. No procede dicha limitación solamente del espacio o del tiempo del que se dispone para hacerlo. La capacidad del autor y sus preferencias levantan una nueva frontera, al sur de su esfuerzo, que acota el texto, traducíéndose en una selección intencionada que apunta, como *frontera norte*, al objetivo de la comprensión de su auditorio. No somos seres omnipotentes y si, olvidándolo, quisiéramos abordar el tema, cualquier tema, desde todos los ángulos posibles, la ausencia de forma en que redundaría el discurso terminaría en confusión, en incompreensión.

Aun cuando en nuestro mundo contemporáneo la violenta movilidad de las fronteras políticas está expresando la profunda y recíproca incompreensión entre los grupos humanos, la dificultad de comprender pacíficamente la expresión del pluralismo, de lograr y mantener alguna forma viable de unidad de lo diverso, no es de eso de lo que quisiera ocuparme. Sin duda es ese un campo lamentablemente fecundo para la reflexión de la *Antropología Política*, sobre el que se expresan quienes, por su mayor experiencia, lo comprenden mejor que yo. Con todo, a pesar de su distancia y especificidad, desde un punto de vista más general el tema no deja de ser un caso particular, en el campo de la política, que plantea el más amplio problema de la comprensión. Es a éste al que quisiera referirme abordándolo desde otro campo de experiencia, el del arte.

Tomar como banco de pruebas las experiencias de la creación y de la comprensión de las obras de arte supone eliminar una importante variable

cuya presencia tipifica el campo de la política: la utilidad. Como señala Valéry, «el carácter más manifiesto de una *obra de arte* puede llamarse *inutilidad*... Por otro lado... nos lleva a yuxtaponer (si no a conjugar) a la idea de *inutilidad*... la de *arbitrariedad*»<sup>1</sup>. Eliminar esa variable supone una restricción en el análisis, pero una restricción que nos libera de su carga y nos permite así centrarnos en aquel campo en el que, por aquella ausencia de lo utilitario, parecería que nos movemos en el más ancho de la arbitrariedad y de la imaginación creadora: el campo de la libertad, aquel en el cual la ausencia de límites y fronteras permite el vuelo de la imaginación. Con todo, estas no son sino formas poéticas de expresión que, vulgarizadas, han ingresado en el repertorio de estereotipos de nuestra tradición. En realidad, eliminar la utilidad no conduce a un campo sin fronteras, sino a un cambio cualitativo de lugar en el que estas aparecen: el campo de las manifestaciones de la experiencia interior del espíritu, el campo ideal de los valores y de su esencial lingüisticidad e historicidad, un campo muy humano, netamente antropológico.

Dentro del campo del arte estudiaré límites de la expresión y de la comprensión, estendiendo estas como frutos de la creación y uso de las obras de arte. Tampoco pretendo en este campo ser exhaustivo, sino centrar la atención en aquellos momentos de la creación y comprensión de las obras en los que los actores encaran experiencias límite ante lo inefable, lo ininteligible o lo contradictorio, momentos en los que impulsados por un deseo de rigor y exactitud, de fidelidad a la experiencia que sufren como un reto en demanda de respuesta creativa o comprensiva, acuden los actores, en ese su tránsito por terreno fronterizo, a usos singulares de los medios expresivos ordinarios elaborando estrategias semánticas que se estructuran bajo el modelo de la negación, de la metáfora o del oxímoron. Prestar atención a ese tipo de experiencias responde a dos razones: por una parte, la etnografía elaborada a partir de la opinión de los informantes muestra hasta la saciedad la singular querencia de los creadores por situarse ante los límites de lo comprensible y expresable. Por otra parte, si de ello es de lo que queremos tratar, será precisamente en la contemplación de esos esfuerzos por nombrar lo inefable, afirmar lo contradictorio o transformar en comprensión la incomprensión, donde podremos ensayar una interpretación de dichos límites, ya que es ahí, en la pugna del actor batiéndose con los límites, donde podremos rozar su delgado filo. No se trata pues de tomar casos extremos con la esperanza de que su análisis ilumine el resto, sino de enfocar la atención sobre lo que la etnografía muestra como fenómeno más frecuente. Hablar, pues, de límites y fronteras en el campo del arte, es hablar de la experiencia cotidiana de los actores, sean estos creadores o usuarios de las obras de arte.

---

<sup>1</sup> Valéry, P.: *Teoría poética y estética*. Madrid, Ed. Visor. La balsa de Medusa, pág. 193. 1990.

Expresar y comprender son dos momentos diferenciables en la experiencia del arte, pero tan estrechamente enlazados que, para el sujeto de la expresión, su frontera desaparece. En realidad sólo alcanzamos a comprender lo que queremos decir cuando llegamos a expresarnos. Como apunta un informante, «cuando vas a escribir hay un momento en que no sabes, no sabes, o sea, el propio conocimiento de aquello que tú quieres expresar te lo da el poema, tú no lo tienes. Se trata de una realidad que has experimentado, pero que no conoces». Si entre expresión y comprensión se erige una frontera es porque se ha iniciado el diálogo con algún tipo de alteridad. Pero esto no significa que en el sujeto de la expresión, en el creador de una obra, no exista dicha frontera, sino que su logro se alcanza desvaneciéndola. También, pues, en la solitaria intimidad de la creación se inicia un diálogo. El creador se siente interpelado, escucha, atiende e intenta responder con su obra, la cual, una vez ofrecida al usuario, se convierte en un nuevo catalizador que facilita el desarrollo de diálogos semejantes en cada usuario.

Siendo el hombre un animal social, esencialmente lingüístico, la frontera entre expresión y comprensión, por cruzarla a diario tantas veces, es quizá la que nos resulta más familiar, aquella que nos constituye como humanos, aquella que nos hace a todos extranjeros y emigrados, exiliados del Paraíso, desde que decidimos crecer alimentándonos con los amargos frutos del árbol de la ciencia. Acogidos y asilados desde entonces en la precaria hermandad de un conjunto de lenguajes compartidos, circunnavegamos nuestros tan plurales mundos a bordo de nuestras naves de imágenes y palabras, erigiendo, derrumbando, defendiendo y traspasando muchas otras fronteras, tantas cuantas nuestra imaginación crea útil proponer como estrellas cardinales, mientras dure la travesía. Con ser esta quizá —la frontera de la comunicación— nuestra más social y antropológica frontera, en el logro de la expresión y en el de la comprensión encontramos otras tantas fronteras. Por otra parte, si expresión y comprensión no son sino experiencias vividas en el seno de procesos inacabados, abiertos, sólo de una manera aproximada usaremos la imagen de la frontera para representar, de un modo más accesible a nuestra imaginación comprensiva, el paso del actor por los momentos más significativos de dichos procesos. Momentos lógicos y momentos en el tiempo, puesto que tratamos tanto de jugadas en el seno del orden más o menos sistemático de los medios expresivos, como de apuestas en el seno de la historia, partiendo de una tradición y pronunciándose frente a un contexto, frente al horizonte de la época.

Hablaremos pues, en el sentido indicado, de fronteras norte y sur de ambos procesos, subrayando en el recorrido sobre ellas la detección de cuatro constantes: la ya indicada querencia por los límites; la percepción de alteridad y el consiguiente inicio de un peculiar diálogo entre el actor y la alteridad que percibe; el uso preferente y riguroso de los medios expresivos ordinarios —en coherencia con nuestra constitutiva lingüisticidad— y, fi-

nalmente —en coherencia también con nuestra no menos radical historicidad— la contingencia, precariedad y relatividad temporal de todo discurso humano.

## FRONTERAS DE LA EXPRESION

Decíamos más arriba que para el sujeto de la expresión artística, al identificarse ésta con su comprensión, la frontera entre ambas se desvanecía y que si de algún tipo de frontera podíamos no obstante hablar era por la detección de algún tipo de alteridad con la que se iniciaba un diálogo. Al comenzar así la exposición no pretendo limitar el fenómeno de la expresión a la manifestación, en alguno de los lenguajes literarios o plásticos, de lo previamente comprendido, como si comprender fuese la etapa previa e ineludible de la expresión. Esta tan mecánica visión de un proceso tan linealmente concebido, no por su sencillez y elegancia resulta realista. Lo que presenta la etnografía es, más bien, un proceso dialógico, en imprevisible zig-zag y no en línea recta, y en el que el papel del creador de la expresión resulta fundamentalmente pasivo, fecundado por la alteridad que le sorprende. Escribir, según algunos informantes, supone un esfuerzo tentativo con muchas idas y venidas, trazando un desarrollo más bien en diagonal desde la primera línea hasta la última, a lo largo del cual se alcanzan parciales logros de sentido, pero en el que abundan desviaciones y entretenimientos, de un modo similar a como puede suceder con la pintura. En la ejecución de ambas artes hay sucesión y simultaneidad. Lo ya realizado pesa en la imaginación creadora de lo nuevo y esto revierte sobre la memoria modificando su sentido de un modo no previsto al inicio. Así refería Montaigne su experiencia ante el límite: «Mis conceptos y mi juicio sólo andan a tientas, titubeando, tropezando y chocando; y al llegar hasta lo más lejos que puedo, no por ello me siento satisfecho; veo todavía el país que hay más allá, aunque con una visión borrosa y nublada, que no puedo separar»<sup>2</sup>. Como señala Muñoz Molina, «siempre tengo la sensación, cuando escribo, de que estoy encontrando, no inventando» (El País Semanal, 7-V-1989: 77). Sensación que, para la escultora Susana Solano, «es como un embarazo inesperado... nunca sabes muy bien cuándo surgen las cosas, ni a dónde te conducen... no sé *a priori* lo que voy a hacer. No sé cuándo va a surgir algo» (El País, 7-X-1989: 4). De manera similar señalaba Francis Bacon que «cualquier cosa puede animarle a hacer algo... cuando empiezo a pintar tengo una idea de lo que me gustaría hacer, pero generalmente lo que va sucediendo de manera fortuita mientras pinto sugiere unas posibilidades de desarrollo de la imagen por un camino que me parece mucho

---

<sup>2</sup> Montaigne, M. de 1993: *Páginas inmortales*, selección y prólogo de A. Gide. Barcelona, Tusquets, p. 49.

más interesante que cualquier cosa que yo haya pensado de antemano»<sup>3</sup>. En ese estado de creación, de expresión, comenta el músico Lou Reed, «lo único que tengo que hacer es permanecer receptivo, no entorpecer el proceso, y especialmente no introducir emociones inútiles» (E.P.S., 26-I-1992: 27). En palabras de Luis de Pablo: «me dejo guiar. Claro, esas fuerzas no son objetivos, las he puesto yo mismo en marcha y no sé muy bien por qué procedimiento. De alguna manera, yo mismo soy espectador de las fuerzas que mueven esa música y procuro ser respetuoso con lo que a mí me parece que son sus orientaciones. Y las sigo, intentando buscar las reglas que me parece emanan de ellas» (E. P. Babelia, 16-I-1993: 22). «La inspiración te crea las palabras —señala otro informante—. Yo esas palabras no me las he propuesto... ¡Te salió a ti!... Es decir, el poder de una inspiración o de una posesión, llámalo como quisieras, te crea esta verdad». También la pintura «no parte de ningún criterio, surge de forma imprevisible, a partir del deslumbramiento ante algo que te sale al paso... Esa receptividad es variable. No depende de tu voluntad» (A. López, E. P. S. 14-II-1993: 52). En una palabra, señala José A. Valente, «no se escribe de modo activo sino pasivo, se escribe recibiendo por exposición a las palabras... la escritura poética se produce en un estado pasivo, en el que yo creo que la única actividad es la recepción, lo que tienes que provocar es un estado de espera» (E.P.S. 1988: 21). En ese mismo sentido interpretaba Santayana el trabajo poético de Whitman: «una multiplicidad de imágenes pasa ante sus ojos y él se entrega a cada una con pasividad absoluta»<sup>4</sup>. Como decía Nietzsche, «las Musas del arte... vienen por su propia voluntad»<sup>5</sup>. Generalizando, tanto desde su experiencia como de la ajena, decía Paul Valéry que «la Poesía se forma o se comunica en el abandono más puro o en la espera más profunda: si se toma por objeto de estudio es ahí donde hay que mirar»<sup>6</sup>.

Mirando, pues, hacia donde sugiere Valéry, el proceso creativo se inicia en voz pasiva. Repasando la totalidad de las transcripciones de la entrevistas efectuadas a distintos artistas, cuando en la conversación nos acercamos al punto de inicio del proceso creador constatamos, con abrumadora regularidad, el cambio radical en la forma de los verbos empleados por los informantes al describir su experiencia del trabajo: indefectiblemente, y sin darse cuenta la mayoría de las veces, pasan de la voz activa a la pasiva: a los actores *les llega otra voz, les viene una imagen, se sienten interpelados o poseídos, embargados por una emoción*. Expresiones cuya lista podríamos ampliar indefinidamente para connotar el *pathos* con que *se inicia el*

<sup>3</sup> Bacon, F.: *Pinturas 1981-1991*. Madrid-New York, Marlborough, Lerner & Lerner Ed. p. 11. 1993.

<sup>4</sup> Santayana, G.: *Interpretaciones de poesía y religión*. Madrid, Ed. Cátedra, p. 157. 1993.

<sup>5</sup> Nietzsche, F.: *Sobre la música en «La Tradición Otra»*. Rosa Cúbica, Barcelona, n.º 10. p. 91. 1993.

<sup>6</sup> Valéry, P.: *Teoría poética y estética*. Madrid, Visor. p. 38. 1990.

proceso. Expresiones todas en las que el actor formula su experiencia como sujeto paciente. Partiendo de un estado de distracción, irrumpe en voz pasiva una vivencia de alteridad que reclama la atención del creador en la medida en que se ve por ella interpelado, puesto en cuestión. Así pues, si el pasado y el imperfecto son tiempos verbales que, según Ricoeur, «orientan hacia una actitud de distensión... (y) tienen como función señalar la entrada en narración»<sup>7</sup>, en la ficción, de manera similar, ese paso de la voz activa a la pasiva señala la entrada en el estado de creación. Si seguimos mirando veremos que «es aproximadamente así como el estado poético se instala, se desarrolla y se disgrega en nosotros. Lo que equivale a decir que es perfectamente *irregular, inconstante, involuntario y frágil*, y que lo perdemos lo mismo que lo obtenemos, *por accidente*»<sup>8</sup>. En esa misma dirección cabría interpretar la frecuencia con que nuestra tradición nos ofrece relatos populares sobre el descubrimiento de lienzos o imágenes sagradas, así como sobre el milagroso don de imágenes esculpidas o formadas por ángeles peregrinos que, tan misteriosamente como llegan, desaparecen. Al margen de otros posibles análisis<sup>9</sup>, tales relatos suponen, en todo caso, que el pueblo que culturalmente sostiene dichas tradiciones inviste significativamente de pasividad, libertad y alteridad la creación de tales obras. Esta accidentalidad o sorpresa, como decía Susana Solano y tantos otros, su imprevisibilidad, es otra constante que se suma en la experiencia cualificando la vivencia como independiente de quien la padece. Precisamente es esa su radical libertad en nuestra pasión de ella lo que atestigua su alteridad, constituyéndose su sonido, su imagen, su voz como ajena, como otra, imponiéndose en la presencia real de su alteridad. En palabras de Steiner, «la fenomenología del decir ha sido, desde Sumer y los presocráticos, la de la indispensable relación con la presencia y la otredad del ser y del mundo»<sup>10</sup>. «... la literatura y las artes hablan de la obstinación de lo impenetrable, de lo absolutamente ajeno a nosotros con lo que tropezamos en el laberinto de la intimidad... nos dicen del peso irreductible de la otredad»<sup>11</sup>. Este discurso, en el que el encuentro con *el otro* nos lleva al límite remoto y, a la vez, muy cercano de una comprensión o de una falta de comprensión, constituye la naturaleza misma de lo poético»<sup>12</sup>. Y si la vivencia del inicio de la creación se configura desde la tan turbadora voz de la alteridad —cuya anunciación o revelación transfiguran la significación de la realidad y ante la cual el actor responde con su propio *fiat* al ajeno— cabe entonces en-

<sup>7</sup> Ricoeur, P.: *Tiempo y narración II*. Madrid, Ed. Cristiandad, p. 124, 1987.

<sup>8</sup> Valéry, P.: op. cit. p. 138.

<sup>9</sup> Sobre las «Imágenes para creer» prepara un texto Honorio Velasco, de cuya comunicación personal extraigo la referencia.

<sup>10</sup> Steiner, G.: *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?* Barcelona, Destino, p. 113, 1991.

<sup>11</sup> Steiner, op. cit. p. 172.

<sup>12</sup> Steiner, op. cit. p. 235.

tender la frecuencia con que en nuestra tradición la poesía —y no sólo la mística— adopta en su expresión final la estructura dialógica entre los distintos sujetos del texto, entre los distintos lugares en que se divide y distribuye ubicuamente el sujeto de la escritura. Hasta el oscurecimiento mismo de nuestra comprensión, en el límite de su capacidad, se reviste de alteridad, llevando a quien la padece a expresar «¡Oh noche que juntaste / Amado con amada, / amada en el Amado transformada!».

Con todo, no pensemos que esta irrupción de la voz pasiva es una característica peculiar de nuestra tradición occidental o cristiana. Así lo expresa un poeta inuit de la América Artica: «las palabras que necesitamos vendrán por sí mismas. Cuando las palabras que queremos brotan por propia voluntad, obtenemos una nueva canción»<sup>13</sup>. De manera similar, informaba un indio kwakiutl que «el aprendiz se sienta algo apartado del maestro, y si encuentra una melodía se la lleva de inmediato al creador de canciones...»<sup>14</sup>.

Pasivo y accidental encuentro, independencia o libertad y alteridad, precario logro en todo caso, son cualidades que atestiguan de manera universal una transformación del sentido de la experiencia del actor en su vivencia del límite que marca el inicio de la creación artística. Es esta, la primera y más oscura de las fronteras de la expresión, la que situándose más al sur de la experiencia resulta más difícil de nombrar. Pero también es, por eso, la más importante de ellas, cuyo traspaso desencadena el proceso de creación, dejando en la obra, como testigos del tránsito sobre el límite, las huellas o ecos de esa vivencia.

Si a la libertad de la alteridad responde el actor exponiéndose al lenguaje en un estado pasivo, receptivo, abierto, también es cierto lo contrario. El reino del espíritu se deja recorrer más fácilmente por una imaginación bifronte, de vuelo errático, que anida cómodamente en la contradicción, que por el orden sucesivo de un discurso que avanza de afirmación en afirmación. También, pues, «toda obra exige acciones volutarias»<sup>15</sup>. No sólo el creador recurre a distintas estrategias para favorecer el estado de creación, su propia espera y pasividad<sup>16</sup>, sino que una vez irrumpe esa primera experiencia de la alteridad responde a ella con el esfuerzo de su atención, con su contemplación, buscando con rigor y exactitud ser fiel en su expresión a su vivencia para poder encarnarla, para poder nombrarla. Pero esto supone un velocísimo diálogo, una celosa pugna entre ambas voces hasta lograr, en el abrazo de la palabra, acallar la propia voz evocando la ajena en la obra, hasta minimizar la interferencia de nuestra voz

<sup>13</sup> Rasmussen, K.: *Across Artic America*. New York. Greenwood Press, p. 162. 1969.

<sup>14</sup> Curtis, E. S.: *The North American Indian*. Cambridge, Mass. pp. 171-172. 1915.

<sup>15</sup> Valéry, P.: *op. cit.* p. 122.

<sup>16</sup> Véase Sanmartín, R.: *Identidad y creación. Horizontes culturales e interpretación antropológica*. Barcelona, Ed. Humanidades, pp. 133-152. 1993.

para que, paradójicamente, sucne con nuestras palabras la ajena, intentando su imposible unión en la obra. Desde este punto de vista, toda obra es, en verdad, tan propia como ajena, tan anónima o inatribuible como colectiva. No se trata, pues, de que el contenido de una voz nigue el de la otra. En realidad activamos nuestra voz para referir lo que pasivamente nos llega de la ajena, pero sí que una, en tanto que voz, niega la otra. No es que el límite o la frontera se estructure sobre la negación. Tan veloz es su instante y tan delgado su cuerpo que el límite como tal carece de estructura. Es nuestra experiencia fronteriza la que se estructura sobre la negación, la metáfora o el oxímoron, y la metonimia.

Si su independencia de nosotros atestigua su alteridad, entre su otredad y nuestra identidad apreciamos una frontera de difícil y costoso tránsito, pudiendo concebir cada uno de sus lados desde su recíproca negación. Pero la negación no define. Acota solamente la zona del encuentro, aquella en la que una y otra se separan tanto como entran en contacto. Más allá de ello, lo acotado queda abierto, indefinido, irrumpiendo así, a la vez, la vivencia del misterio al otro lado y la vivencia del cuestionamiento de nuestra identidad a este, como dos caras de una misma moneda. Y si en relación a ese otro lado «en la mayoría de las culturas, en el testimonio dado de la poesía y el arte hasta la más reciente modernidad, la fuente de la *otredad* ha sido actualizada o metaforizada como trascendente»<sup>17</sup>, en este nuestro lado, y con similar regularidad, el sujeto queda desasido, en un estado de des-hacimiento<sup>18</sup>. Será su misma división la que le impulse a buscar una religazón con la ayuda de la expresión. «Ni allá ni aquí: por esa linde / de duda, transitada / sólo por espejecos y vislumbres, / donde el lenguaje se desdice, / (escribe Octavio Paz) voy al encuentro de mí mismo»<sup>19</sup>. Lo que la experiencia de la frontera sur de la expresión provoca es, pues, un movimiento hacia la unión de lo que la negación separa, esto es, hacia la creación de una obra que constituya un puente que cruce la frontera —«la escritura es como un puente que te acerca al río, pero sin mojarlo» comenta C. Martín Gaité (E.P.S. 14-VI-1992: 55)—, un instrumento que facilite el salto sobre el límite haciendo transitable la distancia, un pasaporte del que cada usuario de la obra de arte deberá lograr su visado; una llave cuyos dientes labra con exactitud el creador con el cincel de la tradición, para que ajuste ante el cierre del horizonte moral de su época, ante el contexto de su cultura, y que deberá él poner en operación, moviendo con su fe y su voluntad la llave en su hueco para desvanecer su frontera<sup>20</sup>. Partida en dos la imagen unitaria del sujeto y la del mundo en el inicio de la expresión, cru-

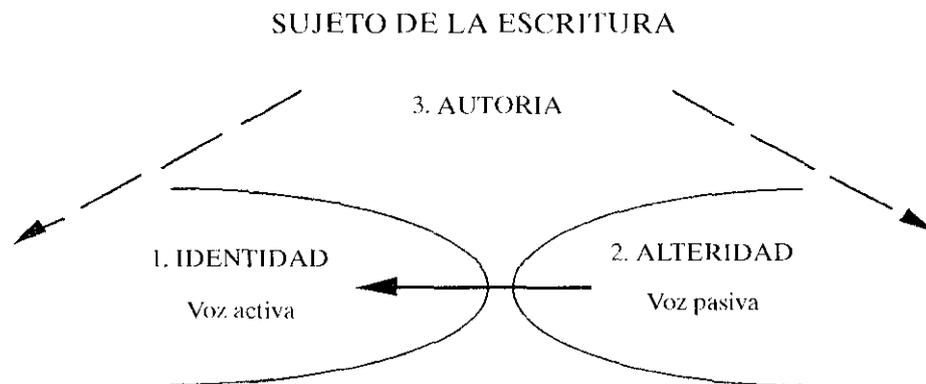
<sup>17</sup> Steiner, po. cit. p. 256.

<sup>18</sup> Véase Sanmartín op. cit. p. 139.

<sup>19</sup> Paz, O.: *Lo mejor de Octavio Paz. El fuego de cada día*. Barcelona, Seix Barral, p. 272. 1990.

<sup>20</sup> Sanmartín. op. cit. p. 166-169.

zar el límite supone proseguir el juego dialéctico que de uno hace dos y de dos tres, desplazando a un tercer lugar al sujeto de la escritura desde el cual contempla estereoscópicamente la dualidad de la alteridad que percibe. Con todo, generar ese tercer lugar simultáneamente a la realización de la obra, supone el paso de la voz pasiva a la activa, al trabajo de ejecución en el que encontramos nuevas fronteras.



Alcanzado este punto se vuelve difícil distinguir el norte y sur de la expresión. Bien mirado usamos estos calificativos desde la posición artificial del análisis. El actor en realidad va y viene entre las distintas posiciones que consigue ocupar o a las que es impedido desde su contemplación o escucha de la alteridad, obedientemente. Como «el momento creativo va desarrollándose a medida que se realiza la obra, a medida que surgen problemas en el estudio... a medida que cambian las circunstancias —señala Tàpies—, yo cambio y a veces tengo necesidad de resituarme... dentro de todos nosotros hay un viajero silencioso... que va al encuentro de... la realidad última» (E.P.S.: 32-34). Viaje que se emprende, en palabras de Machado, «ligero de equipaje», pero a gran velocidad. «Es un proceso de velocidad mental muy grande —señala un informante—. Precisamente... esa velocidad... te da una cierta manera de ver el mundo que te posibilita para unir palabras absolutamente distantes unas de otras... y esa unión, claro, la haces a una velocidad pasmosa». En palabras de Brodsky, «la poesía en lengua inglesa es un acelerador mental tremendo; toda poesía lo es, y por eso se acude a ella. Es la mejor herramienta —o método, si se quiere— de conocimiento de que dispone nuestra especie» (E.P. Babelia, 16-I-1993: 3). «Sin tregua —dirá Steiner de los grandes artistas— el maestro lucha con la fuente de prefiguración»<sup>21</sup>. Viaje y pugna a la vez, en la medida en que ese

<sup>21</sup> Steiner, op. cit. p. 252.

viaje interior encuentra una obstinada y ubicua dificultad para cubrir tan plurales y amplias distancias con las categorías y juegos ordinarios del lenguaje. Paradójicamente, la ligereza de la carga aumena en la medida en que esta es mayor. Ante la complejidad de la tarea, nuestra capacidad simbólica economiza recursos cognitivos y crea, antes de la palabra, categorías más amplias, imágenes de bordes difusos engarzadas políticamente hasta condensarlas en vagas unidades<sup>22</sup> con la ayuda que sólo las emociones y sentimientos pueden otorgar (sintiéndolas, más que pensándolas, haciendo uso del carácter óptico del sentimiento— «tenía que hacer algo que sentía, pero que no sabía», decía Chillida. E.P.S. 18-III-1990: 30), constituyendo así hipótesis para la mimesis por las que apostamos en el arriesgado juego de la creación. «Mi instante —señala A. López— es la condensación de ese tiempo de contemplación» (E.P.S. 14-II-1993: 52). Es su gran condensación previa a la forma, anterior a la palabra, en su frontera, ante el límite de la expresión, la que permite viajar ligero con tan abultado equipaje. Es su densidad semántica lo que permite consumir su multirreferencialidad como combustible en tan errático y veloz viaje, recorriendo de norte a sur, hasta su horizonte máximo, el campo de batalla con la fuente de prefiguración, en un diálogo con la alteridad, tan imprevisiblemente ubicuo, que no respecta (como señalaba Needham<sup>23</sup> para el caso de los sueños y de las creencias mágicas) las delimitaciones espacio-temporales.

Ese tercer, y tan veloz como ubicuo, lugar de la autoría, lugar de la inocencia herida, de la propia vulnerabilidad —de la «humillación» incluso, según otros informantes— ante la pasiva interpelación y cuestionamiento de la otra voz, sitúa al autor en una posición extática, contemplativa y arriesgada. «De la meua humiliació naix, no la meua revolta, sino la meua humilitat», dirá Palàcios<sup>24</sup>. Si «el éxtasis significa estar fuera de sí ... salir de su posición... significa (también) una identificación absoluta con el instante presente»<sup>25</sup>, «una salida de la conciencia propia y que ... lleva a un estado... hipercrítico... de expansión de la conciencia» (Valente, J. A. E.P.S. 1988: 21) que el autor intenta tanto prolongar, como evitar que le destruya, ralentizando su velocidad, contemplando la herida en medio del vértigo de la luz. El creador —señalaba otro informante— aprieta el acelerador y el freno a la vez. La misma velocidad facilita esa concentración que mantiene bajo mínimos al sujeto de la escritura (o de la pintura gestual, expresionista), focalizando su atención en la pasión a la que obedece, suspendiéndose a sí mismo —como un avión en su vuelo, por su velocidad— y evitando las in-

<sup>22</sup> Véase Sanmartín, op. cit. p. 141.

<sup>23</sup> Needham, R.: *Primordial Characters*. Charlottesville, University Press of Virginia, 1978.

<sup>24</sup> Boix, M. & Palàcios, J.: *El Punt dins el Moviment*. Valencia, Ribera de Xúquer, p. 22, 1992.

<sup>25</sup> Kundera, M: *Improvisacion en homenaje a Stravinski*. Claves n.º 31, p. 77. 1993.

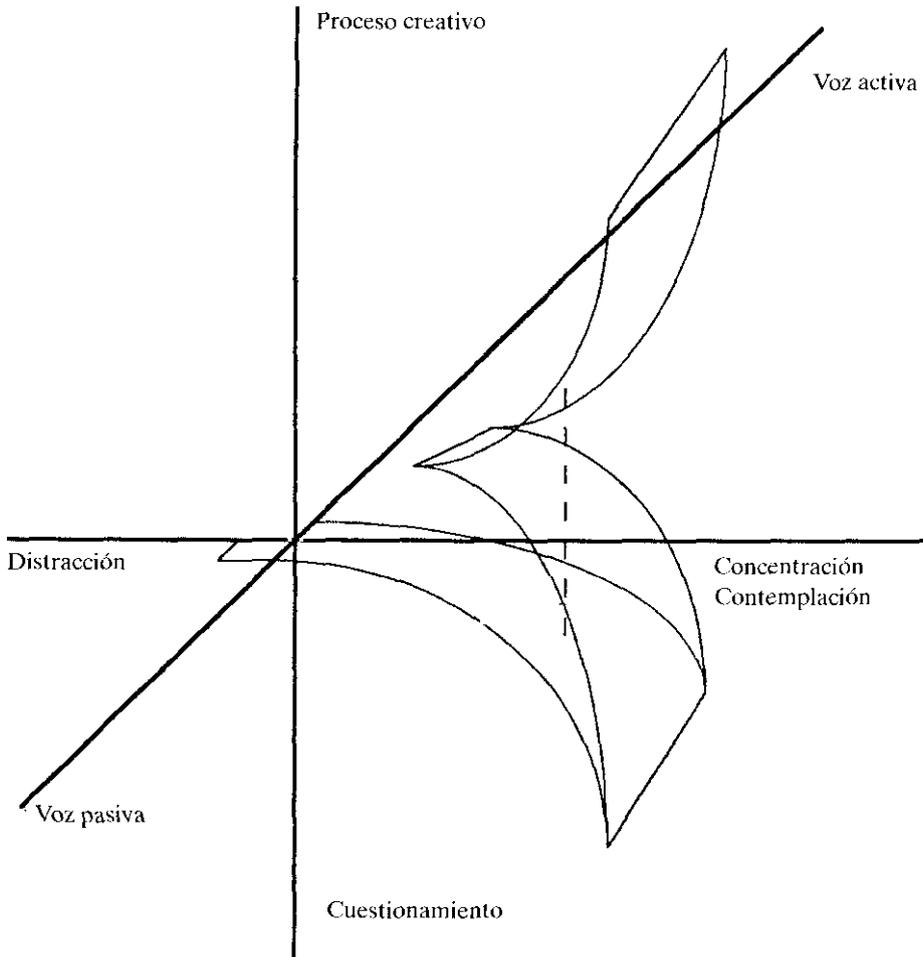
terferencias del discurso ordinario del sujeto en una sostenida y arriesgada maniobra, ya que «basta con salir un pequeño instante de sí mismo y entramos en contacto con la esfera de la muerte»<sup>26</sup>. Hay pues que «tener el suficiente instinto para llevar las cosas a un terreno —señala Antonio López— que no me destruya y que me permita desarrollar lo mejor de mí mismo. Desde luego, la pintura puede ser muy destructiva. Es una actividad muy solitaria, y todos los demonios del alma pueden desarrollarse fácilmente» (E.P.S. 14-II-1993: 55). Es por ello que «el poeta sobrevive —si sobrevive— en medio del pánico» (Seamus Heaney, E. P. Babelia. 19-XII-1992: 15), «perdido entre el ya no y el todavía no (en) una frontera peligrosa... porque sólo se crea cuando estás en el límite del conocimiento... llega un momento en el que las cosas ocurren en una frontera. Tú no puedes construir dentro de los límites conocidos. Tienes que jugártela porque sin riesgo no hay creación» (Chillida, *ibid.*).

Si así es siempre la creación, su experiencia es la de un inestable equilibrio entre ambos lados de la inflexión, entre un lado y otro del límite, al que sólo cabe aludir tras haberlo cruzado. Percibido desde uno solo de sus lados, el límite se aprecia como barrera o impedimento. Cruzarlo supone que efectivamente hemos escuchado el puente que, desde el otro lado, nos tiende la voz pasiva. No se trata de decir lo indecible en la obra, ni expresar lo inefable. El intento de nombrar el otro lado fracasa siempre, y solo cabe aceptar su gozosa contemplación en el silencio o su alusión en el oxímoron. Solo cabe de algún modo acertar en la construcción de un objeto capaz de provocar el salto. El problema es que para hacerlo solo contamos con los limitados instrumentos de este mundo. No cabe pues predicar una continuidad metonímica de significado entre ambos mundos, por más que esa sea la expectativa del deseo, cuando lo que la experiencia constata una y otra vez es la inestable y huidiza precariedad del salto, de la catástrofe. «El momento en que el equilibrio da paso a la catástrofe es infinitamente breve y a un lado y otro de ese punto de equilibrio o de catástrofe se vislumbra el contrario»<sup>27</sup>. De ahí que, no sólo en la expresión, sino también en su vivencia, la experiencia del límite se configure bajo la estructura del oxímoron. Asociar un par de opuestos, subrayando su recíproca tensión, sin decantarse por uno ni por otro lado, aun cuando posiblemente sea la forma más exacta de expresar la tensión en el límite, es un vano esfuerzo por alcanzar, en el norte de la expresión, la equivalencia de lo contradictorio. En ese punto, para un mismo valor de la variable «contemplación» obtenemos otros tantos valores a ambos lados de la frontera, logrando tanta creación cuanto destrucción o cuestionamiento experimentamos.

<sup>26</sup> Kundera, *op. cit.* p. 78.

<sup>27</sup> Puértolas, S.: *La vida oculta*. Barcelona, Anagrama, p. 192. 1993.

## CATASTROFE DE LA CREACION



Aun cuando son muchas las variables que podríamos distinguir como intervinientes en el proceso de la creación de una obra, en aras de facilitar su visualización tridimensional cabría sugerir, a modo de ensayo, el gráfico anterior en el que se representa en abscisas, en su tramo positivo, ese estado concentrado de la atención que se desarrolla en la contemplación. En su tramo negativo se representa el estado opuesto de la atención, esto es, su flotación o distracción, estado en el que el creador se ve aboradado por una irrupción inicial de la voz pasiva, tal como repetidamente señalan los informantes. En ordenadas positivas se representa la creación de la obra propiamente dicha. En ordenadas negativas se representa el cuestiona-

miento o destrucción sufrida por el actor y, finalmente, en el tercer eje, se representan ambas voces, activa y pasiva, entre las cuales los informantes sitúan el proceso dialógico del creador con la alteridad, sobre el que se sustenta el esfuerzo que erige la creación de la obra.

El gráfico permite apreciar cómo el proceso arranca de la irrupción de la voz pasiva en ese estado de atención flotante o distracción que inmediatamente reclama la concentración del creador. A medida que aumenta la contemplación crece el cuestionamiento sufrido por el creador, y sólo a partir de un cierto nivel de contemplación y de respuesta de su voz activa se inicia, tentativamente, la creación de la obra. A partir de ese momento la obra sólo avanza en la medida en que a su vez el creador se adentra en la aprehensión del cuestionamiento sufrido. El gráfico intenta representar, de una manera aproximada, el cuestionamiento que la voz pasiva desencadena en el creador y el cuestionamiento derivado del propio proceso creador, siendo éste simétrico a la construcción de la obra. Es entre los distintos pliegues de la superficie representada donde puede apreciarse el salto o catástrofe de la creación (ilustrado como ejemplo con la línea de puntos), ya que para un determinado valor de la contemplación obtenemos tanta creación como cuestionamiento o destrucción, connotándose así la esencial inestabilidad de la posición del creador en la frontera o límite que la creación supone.

Pero por más que pretendamos ser exactos y fieles a esa vivencia del límite que parece estructurarse bajo la forma de oxímoron, lo que el modelo de esa tensa asociación consigue denotar es tan sólo la propia insuficiencia de la contraposición que en él se afirma, su limitado alcance, la frustración de su pretensión de discriminar aquella vivencia que no reside en  $(A)$  ni en  $(-A)$ . En realidad sólo la metáfora nos ofrece una estructura adecuada para generar el salto de la innovación semántica entre ambos polos, trasladando significados de un campo de experiencia a otro, proponiendo entre ambos una tensa semejanza que sólo en parte se mantiene. El problema está en que en el límite mismo no hay campo de experiencia mejor conocido desde el cual efectuar la maniobra. Ocupando el lugar del autor el inestable punto de la catástrofe, oscila entre el cuestionamiento de su identidad y el exceso de significado que desde el otro lado le trasciende. Sólo cabe en ese punto la extraña equivalencia entre no decir nada: el silencio, y decir todo: el oxímoron; lo cual no deja de ser un nuevo oxímoron que prueba nuestro fracaso. Si el oxímoron no consigue establecer la vivencia de la continuidad metonímica que se logra en la recapitulación o resolución final de una metáfora y, no obstante, se formula es porque todavía cabe una esperanza más allá de los límites del lenguaje. El oxímoron cabría, pues, entenderlo en función de la imposibilidad metafórica, como caso extremo que marca el lugar en el que debería ser posible el salto metafórico, como una especie de proto-metáfora, momento poiético por excelencia, pre-metafórico, en el que, resignados ante el límite del lenguaje,

sólo acertamos a crear un objeto que provoque la salida del lenguaje *desde* el propio lenguaje, dejando en manos del usuario de la obra no ya la resolución de la inexistente metáfora, sino su inexpressable construcción y resolución interna. La famosa proposición de Wittgenstein sobre los límites del lenguaje como límites del mundo resulta así, desde la fenomenología que la etnografía de arte nos aporta, incompleta. El problema deriva de una incorrecta consideración de lo que es una obra. En realidad, no todo queda culminado en la obra. Lo que un texto poético hace no es más que situarnos ante una posible contemplación. «El habla no puede articular las verdades más profundas de la conciencia... no existen palabras con las que articular lo esencial»<sup>28</sup>. «La palabra poética no es propiamente el lugar de un *decir*, sino de un *aparecer*»<sup>29</sup>. El propio Wittgenstein apunta —imprecisamente aún— la salida: «Lo inexpressable es tal vez el fondo sobre el que cuanto he podido expresar adquiere significado... Lo inexpressable queda así —inexpressablemente— contenido en lo que está expresado»<sup>30</sup>. Con todo, si sostenemos nuestra mirada como sugería Valéry, veremos que no hay forma que pueda *contener* lo que le sobrepasa. Si el texto poético es incapaz de revelar lo contemplado, tampoco puede sustituir el trabajo pasivo de la contemplación. El texto no es más que un objeto que, con suerte, puede desencadenar en el lector su propia contemplación como un eficaz conjuro mágico, como un talismán. Pero con ello entramos ya en la frontera de la comprensión.

Acierta Wittgenstein al matizar su proposición con posesivos. Es cierto que todo mundo es de alguien y que todo mundo es de alguien a través de un lenguaje propio que circunnavega, a bordo de imágenes y palabras, apostando por su cierre y circularidad, por su completud. Pero quizá fuese más realista predicar el plural en vez del singular. No sólo la unidad de nuestro mundo se nos rompe en contacto con la alteridad. Son varios los mundos que son nuestros, como plurales son los lugares de sujeto. Y para recorrerlos no sólo contamos con el lenguaje y sus juegos como instrumento. «Además de talento —opina Antonio López— hace falta la decisión profunda de decir la verdad... decir la verdad de manera inexorable... Yo creo que la pintura es cuestión de fe... La sinceridad es imprescindible» (E.P. 14-III-1992). Asimismo, opina Josep Palàcios, «un escritor... no puede perder nunca la referencia de la palabra» (E.P. 20-V-1989: 39). Además, pues, del lenguaje y sus juegos, contamos con los referentes del lenguaje, con la experiencia, con el silencio, con la contemplación a-discursiva, con los valores morales, con la fe y la voluntad, instrumentos que desde fuera del lenguaje nos recuerdan que, aun cuando este sea nuestro más humano instrumento, lo ejercemos y lo ejercemos en un contexto.

<sup>28</sup> Steiner, op. cit. p. 140.

<sup>29</sup> Valente, J. A.: *Variaciones sobre el pájaro y la red*. Barcelona, Tusquets, p. 240. 1991.

<sup>30</sup> Citado por Valente op. cit. p. 74.

Otra constante que atestiguamos en el modo de ejercer el instrumento del lenguaje para alcanzar la expresión poética es la ausencia de neologismos y la preferencia por el uso de las figuras semánticas de la retórica. No deja de ser significativo que ante la dificultad continuamente encontrada para nombrar la experiencia poética con los instrumentos ordinarios que poseemos, no acudamos al recurso, tan frecuente en las ciencias, del neologismo. Si tan abundantes son las afirmaciones de los poetas constatando su incapacidad, su sorpresa y su fracaso ante los límites que separan la experiencia ordinaria y la poética ¿cómo no inventan nuevos verbos y sustantivos, adjetivos nuevos o nuevos pronombres para describir su invisible experiencia? Por otra parte, no se trata de experiencias nuevas, sino que son tan antiguas como el hombre. «En el lenguaje ordinario nos encontramos con la dificultad de tener que describir... cuando lo que queremos decir no implica la existencia de un ojo a un dedo, etc. Tenemos que utilizar una descripción indirecta de nuestras sensaciones. Naturalmente, esto no significa que el lenguaje ordinario sea insuficiente para nuestros propósitos especiales, sino que es un poco engorroso y a veces nos despista. La razón de esta peculiaridad de nuestro lenguaje es, desde luego, la coincidencia regular de ciertas experiencias sensoriales»<sup>31</sup>. Detectamos aquí una nueva frontera de la expresión que nos recuerda que, aunque hablemos de los movimientos internos del alma, no somos seres angélicos. Con todo, esa raíz sensitiva de tantas de nuestras palabras no es la única razón de las descripciones indirectas o del uso de tropos como la metáfora. Crear nuevos verbos, sustantivos o pronombres para hablar de *aquello* que en límite encontramos no desvanecería la frontera, la volvería más opaca en todo caso. Si la literatura, buscando el rigor de la exactitud que efectivamente le caracteriza, acudiese para lograrlo a una jerga especializada limitaría el rango del consenso, cortarían sus largas raíces que la ahondan en el fértil suelo de la tradición y secarían sus frutos. En realidad cada palabra es un momento del lenguaje, en cuyo seno gana toda su densidad de significados. Cada vez que la usamos la contextualizamos como momento del lenguaje, focalizando en ella la tensión que proponemos entre la totalidad del lenguaje y el énfasis que en nuestro uso la selecciona. Cada palabra opera así como una clave o tecla de ese gran instrumento del lenguaje con el que hacemos sonar la voz del hombre. Pero a su vez, el habla del lenguaje es un momento de la historia. Cada palabra en su uso es tanto un momento del lenguaje como de la historia, instante del encuentro entre la tradición y la contemporaneidad sobre el que el escritor se yergue para otear el horizonte. Es así como el lenguaje ordinario arrastra consigo un contexto de sentido mucho más amplio que cualquier jerga hecha a base de neologismos. Su aparente imprecisión proviene de su densa inscripción, de la enorme ri-

---

<sup>31</sup> Wittgenstein, L.: *Los cuadernos azul y marrón*. Madrid, Tecnos, p. 84. 1984.

queza de matices que es capaz de condensar, por su fidelidad a la realidad de la que no puede dejar de hablar, por su exactitud ante el límite que le presenta ese exceso de significado al que aspira. Su misma ambigüedad no es sólo garantía de un uso múltiple ante el pluralismo de los lectores —condición, por tanto, de una amplia aplicabilidad— sino que obedece igualmente, con fidelidad, tanto a la ambigüedad de la experiencia del límite, como al límite que la ambigüedad de la experiencia le plantea. La oscuridad que una tan densa inscripción provoca con tanta frecuencia no contradice el deseo literario de rigor, sino que nos muestra una nueva frontera que la comprensión ha de vencer: la frontera de la experiencia *desde* la que nos acercamos a la lectura, al uso de las obras.

«Un hombre llega hoy en día a escribir», nos dice Elías Canetti, «en la medida en que, al hacerlo, su intención sea asumir una postura frente a su época»<sup>32</sup>. «El verdadero escritor... vive entregado a su tiempo... es el sabueso de su tiempo... Este vicio une al escritor con el mundo que lo rodea en forma tan directa e inmediata como el hocico une al sabueso con su coto de caza. Es un vicio distinto en cada caso, único y novedoso dentro de la nueva situación que plantee la época»<sup>33</sup>. En palabras de Miguel Hernández: «Hoy, este hoy de pasión, de vida, de muerte, nos empuja de un importante modo a ti, a mí, a varios, hacia el pueblo. El pueblo espera a los poetas con la oreja y el alma tendidas al pie de cada siglo» (F.P. 28-III-1992: 20).

Pero un texto tan densamente inscrito, que se enraíza en la tradición y se escribe frente a la época, no pretende simplemente informarnos sobre hechos observables. A lo que la pasión de sabueso conduce es al latido de la época. Su pulso es lo que detecta, el aire que nos oxigena por dentro es lo que olfatea. De ahí que el escritor, «para poder decir algo mínimamente valioso sobre este mundo, no podrá alejarlo de su persona ni evitarlo. Tendrá que llevarlo en su interior como ese caos absoluto en el que finalmente se ha convertido... Pero no deberá sucumbir a dicho caos, sino hacerle frente y oponerle, a partir justamente de sus experiencias con él, el ímpetu avasallador de su esperanza»<sup>34</sup>. Esa contemplación interior de la vida no es fruto del narcisismo del escritor. Como decía Montaigne, «cada hombre encierra la forma entera de la condición humana»<sup>35</sup>. Es pues en el interior inobservable donde está el paso que cruza la frontera, donde se produce el encuentro con la alteridad del mundo y la alteridad que trasciende al sujeto de la escritura. El objeto, con el que finalmente el creador expresa su obra, tendrá que ser capaz de alcanzar ese lugar. Para ello, y de modo similar al proceso de creación, la energía cuyo consumo proyecta el vuelo de la obra hacia el centro de la diána es, también aquí, su gravidez semántica, la densidad de su inscripción cul-

<sup>32</sup> Canetti, E.: *La conciencia de las palabras*. Madrid, F. C. E. p. 10. 1982.

<sup>33</sup> *Ibid.* p. 18-19.

<sup>34</sup> *Ibid.* p. 360.

<sup>35</sup> Montaigne, op. cit. p. 92.

tural, y esto, más que con neologismos que recortan la contextualización, se logra con la tensión semántica a la que el poeta somete el lenguaje ordinario mediante los distintos recursos literarios, de los cuales la metáfora es, posiblemente, el paradigma. Son éstos recursos que no llegan a decir lo que pretenden, que lo que expresan es, en su textualidad, semanticamente impertinente, que dejan la obra inacabada, abierta, precisamente para que sea en la lectura donde se opere su cierre, en el interior del lector, allí donde se encuentra el paso de la frontera —ahora ya— de la comprensión<sup>36</sup>. Esa forma inacabada y tensa de usar el lenguaje condensa implícitas referencias a la tradición en cuyo seno compartimos los campos semánticos de las viejas palabras: palabras que, además de compartidas apuntan como referentes a elementos de nuestra experiencia efectiva. Es así como, frente al neologismo, prevalece la esperanza de que el texto resuene en el interior del lector. Como ya apuntaba Montaigne: «Es el manejo y el empleo de los hombres brillantes el que da valor a la lengua, no tanto innovándola como dotándola de más vigorosas y diversas utilidades, estirándola y doblándola. No aportan palabras, pero enriquecen las suyas, dan mayor peso y profundidad a su significado y uso, le enseñan movimientos desacostumbrados, pero con prudencia e ingenio»<sup>37</sup>. Es más, si el uso de metáforas resulta tan frecuente es porque acercándonos a ese punto de encuentro con la alteridad, deseando cruzar la frontera, sin resignarnos al silencio ni al oxímoron, nos atrevemos a dar el salto. «Vivimos entre nombres: (escribe Octavio Paz) / lo que no tiene nombre todavía / no existe: *Adán de lodo*, / no un muñeco de barro, una metáfora»<sup>38</sup>. La metáfora, ese barro adánico, nos ofrece en su virtud la estructura semántica del punto de inflexión en el que se produce la catástrofe del nuevo significado de la experiencia. No se trata, obviamente, de generar un significado insólito, sin parangón en la historia, sino de generar la *primicia* de su significado —hoy como ayer— en la historia, encarando, con la primicia de la renovación que ella posibilita, la más septentrional frontera de la expresión: nombrar el advenimiento del tiempo que habrá de ser nuestro, reconociendo, con la nueva contextualización que la metáfora propone, la radical historicidad de todo discurso humano. «Hablamos porque somos / mortales: las palabras / no son signos, son años. / Al decir lo que dicen / los nombres que decimos / dicen tiempo: nos dicen. / somos nombres del tiempo»<sup>39</sup>.

## FRONTERAS DE LA COMPRENSION

Si volvemos ahora nuestra mirada hacia el proceso de comprensión de

<sup>36</sup> Véase Sanmartín op. cit. p. 168.

<sup>37</sup> Montaigne, op. cit. p. 106.

<sup>38</sup> Paz, O. op. cit. p. 273.

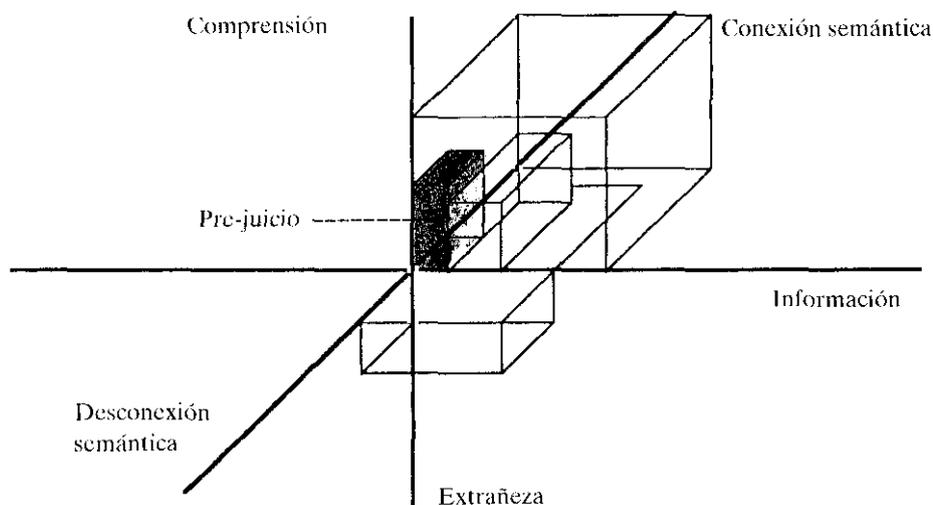
<sup>39</sup> Paz, O. op. cit. p. 307.

una obra de arte por parte del usuario, encontraremos fronteras similares y maneras parecidas de recorrerlas y salvarlas. Aunque tomemos un libro y nos pongamos a leerlo, asistamos a un concierto, caminemos por las salas de una exposición de obras plásticas o coleccionemos arte y lo contemplemos en privado, también aquí iniciamos el proceso desplegando acciones que nos sitúan en una actitud receptiva que libera el paso de la información. La más específica actividad que desarrollamos como espectadores en una atenta pasividad. Lo que más arriba llamábamos voz activa queda aquí suspendida en el esfuerzo de nuestra imaginación comprensiva encaminado hacia el encuentro con la voz del texto o de la obra. Nuevamente es su alteridad quien nos pregunta iniciando el diálogo de la comprensión, el juego de preguntas y respuestas con el que es removido de su lugar el sujeto de la comprensión. Una obra de arte nos interesa «precisamente cuanto mayor sea su capacidad para hacer que continuemos conmoviéndonos e interesándonos en lo desconocido. La mejor poesía de todos los tiempos ha tenido siempre la capacidad de hacer que el ser humano, a través de la emoción, se plantee esas grandes preguntas que todavía hoy no han hallado respuesta»<sup>40</sup>. No sólo la poesía, obviamente, «en los relieves asirios del Museo británico de Londres oyes hablar a esas figuras. Las ves moverse. Ves lo que hay, y a través de lo que hay lo sientes todo... la energía y el alma de aquellas gentes, en una comunicación con lo esencial de todos los seres humanos, con el enigma de la vida... Viendo una pintura de Vermeer en un museo de Berlín —sigue A. López como usuario— tuve la sensación vertiginosa de estar poseído por el pintor. Los tres siglos de distancia habían desaparecido, y, milagrosamente, yo estaba viendo por los ojos del pintor algo que ocurría por primera vez: una mujer poniéndose un collar ante un espejo. Quizá a eso es a lo que se llama *tiempo*» (E.P.S. 14-II-1993: 52). Ese impacto del objeto no termina, pues, en una primaria intelección mediante la que reconocemos su naturaleza, sino que desencadena en nuestro interior una reacción emocional, todavía a-discursiva, sobre lo desconocido; nos lleva a replantear las persistentes preguntas sobre los enigmas de la vida o sobre el tiempo: reacciones, pues, que ya no son simplemente literarias, plásticas o musicales, sino radicalmente antropológicas, vitales, tan humanas como trascendentes, antropogénicas en tanto que por ellas nos constituimos como humanos.

La voz de la obra no sólo de ella nos habla —ni del autor que, en favor de ella, en ella desaparece. La interpelación sufrida, el *tú* que nos formula, nos conmueve y remueve de modo similar a la experiencia que padece el creador ante la voz de la alteridad que le trasciende. Detectamos, pues, en ese inicio una frontera sur de la comprensión, una posición del usuario *des-*

<sup>40</sup> Jiménez, D. J.: *Algunas reflexiones sobre la poesía en la última década del siglo*. (La poesía como anticipación). Universidad de Alcalá de Henares, 13-VII-1992. (Resumen de la ponencia), 1992.

de la que este es removido. Ese punto de partida desde el que abordamos el inicio de la comprensión no es tan sólo lo que la Hermenéutica llama pre-juicio, sino horizonte, entendiéndolo por tal no sólo la posesión de una imagen previa de lo que la obra pudiera ser, sino un estado del alma en el que reposan y se corresponden con relativa coherencia las expectativas ante la obra —fundadas en una tradición compartida—, la imagen implícita de la propia identidad del usuario y su imagen del mundo, de su época. Sobre todo ello golpea la voz que irrumpe en el encuentro. Ese estado de reposo es el que es puesto en movimiento por el *tú* que nos formula desde su alteridad.



Limitando nuevamente el número de variables para facilitar la representación tridimensional, cabría ensayar del modo propuesto la representación de los pasos dados en la comprensión de una obra. Se parte, pues, en el gráfico de un cierto nivel de comprensión tan pronto se aparta nuestra información del punto cero u origen de ordenadas, quedando así representado el pre-juicio mediante el paralelepípedo que arranca desde el eje de ordenadas. A medida que aumenta nuestra información sobre la obra, nuestro esfuerzo se despliega en dos direcciones: desconectando los elementos tal y como aparecían significativamente conectados en nuestro pre-juicio de partida, y volviéndolos a conectar, de otro modo, en nuestra tentativa comprensiva. Esto supone que crece nuestra extrañeza frente a lo que en un principio concebíamos de la obra. La nueva comprensión lograda implica un nivel inferior que el que nos suministraba el pre-juicio. Sólo finalmente, llegando a la máxima información y conexión semántica de los elementos, alcanzamos el mayor nivel de la comprensión, el cual abarca

dentro de sí —aun cuando de otro modo— lo previamente comprendido en los pasos anteriores.

Mirando ahí, a esa alteración del estado de reposo, como nos sugería Valéry (pues es ahí donde irrumpe lo que vale la pena describir densamente), lo que la etnografía nos aporta como reacción más frecuente es, pues, la extrañeza. Ante el arte contemporáneo mucha gente se siente confundida y no sabe bien qué pensar. La respuesta menos dura es confesar que les resulta ininteligible; pero no escasean reacciones airadas, llenas de indignación, ante lo que suponen que es un fraude, reacciones, despectivas incluso, que se vierten con ironía a modo de burla. Es esa ininteligibilidad una buena muestra de la frontera que se detecta, al sur de la comprensión, entre la obra y el horizonte de partida, desvelando en este una más extendida actitud utilitarista, racional y finalista que choca con la compleja inutilidad del arte. Pero también al desvelar esto nos desvela algo más. Desde distintas tradiciones se insiste en la radicalidad del límite que la experiencia vivida supone para la comprensión. «Jamás el pez se cansa del agua; pero no siendo pez, nunca podrás saber lo que el pez siente. Jamás el pájaro se fatiga del bosque; pero no siendo pájaro nunca comprenderás sus sentimientos. Igual sucede —nos dice Chômei en el año 1212— con la vida religiosa y la vida poética: si no las vives, nada comprenderás jamás de ellas»<sup>41</sup>. También Santa Teresa reconoce que «hay cosas tan delicadas que ver y que entender, que el entendimiento no es capaz para poder dar traza cómo se diga siquiera algo que venga tan al justo que no quede bien oscuro para los que no tienen experiencia, que quien la tiene muy bien lo entenderá (sic.)»<sup>42</sup>. Asimismo, en el capítulo XIV de la *Vita nuova* de Dante leemos: «Cierto que entre las palabras en que se manifiesta la razón de este soneto, se escriben palabras oscuras... Y esta oscuridad es imposible de disipar para quien no sea en análogo grado un fiel de Amor (*fedele d'Amore*); en cambio, para quienes lo son resulta manifiesto lo que disiparía la oscuridad de esas palabras. De ahí la improcedencia de que yo esclarezca esa oscuridad, pues esclarecer mi decir sería en un caso vano y en otro superfluo»<sup>43</sup>. Incluso de un modo más general, señala Lledó cómo «la traducción pone de manifiesto el inequívoco carácter de *medio* que el lenguaje tiene. El lenguaje que necesita ser traducido es que no nos habla... el lenguaje no entendido aparece como una barrera»<sup>44</sup>. De modo similar hay obras cuya voz no llega al usuario y necesitan ser traducidas. Pero traducir es una forma de recontextualizar, de hallar significantes capaces de traer a colocación la única experiencia efectivamente vivida que poseo como referida, ahora, por aque-

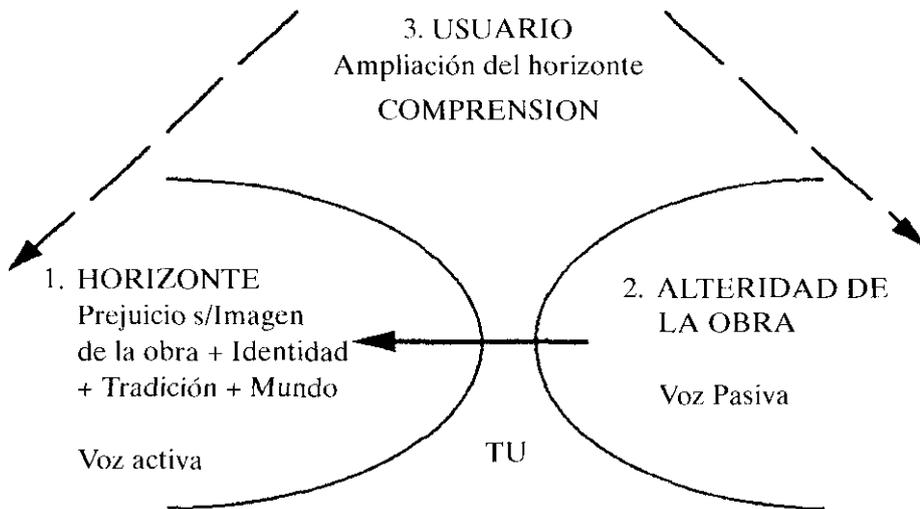
<sup>41</sup> Tch'an (Zen), Hermès, 7.

<sup>42</sup> Santa Teresa: *Las Moradas*. Madrid, Espasa-Calpe, p. 46. 1982.

<sup>43</sup> Citado por J. A. Valente, op. cit. p. 88.

<sup>44</sup> Lledó, E.: *El silencio de la escritura*. Madrid. Centro de Estudios Constitucionales, p. 32. 1991.

llos. Como indica un informante, «tú te estás comunicando contigo a través de eso... el lector es creador también». Toda experiencia nueva se adquiere entendiéndola desde la preexistente. Traducir es pues crear la referencia. Con todo, las citas anteriores parecen aludir más bien a la más radical diferencia que existe entre tener o no tener experiencia, a la que pudiéramos referir los significantes de la obra, en aquellos casos en que esta resulta para el usuario radicalmente opaca. Apuntan entonces a ese punto cero de la frontera sur de la comprensión, a la imposibilidad de crear la referencia que la traducción exige, como si cupiese dividir la unidad de la humanidad en dos especies según la posesión o no de la experiencia apropiada, ante lo cual, aunque la esperanza antropológica se resiente, todavía se resiste. Si respetamos el testimonio de tan radical etnografía quizá quepa entenderla más que como afirmación de división, como expresión del don de la experiencia, de la vivencia de la gratuidad de la experiencia que nos crea, *de nuestra dependencia de su accidentalidad, de su radical libertad*, de la pasividad —también aquí, en su base— de lo que, por fundarnos en ello, nos es ajeno; del fondo de alteridad que detectamos al encarar desde la distancia del presente, estereoscópicamente, ubicados en el lugar del usuario, *la globalidad de la experiencia que hace posible la comprensión*, a la espera aún de que rompa la opacidad de su silencio.

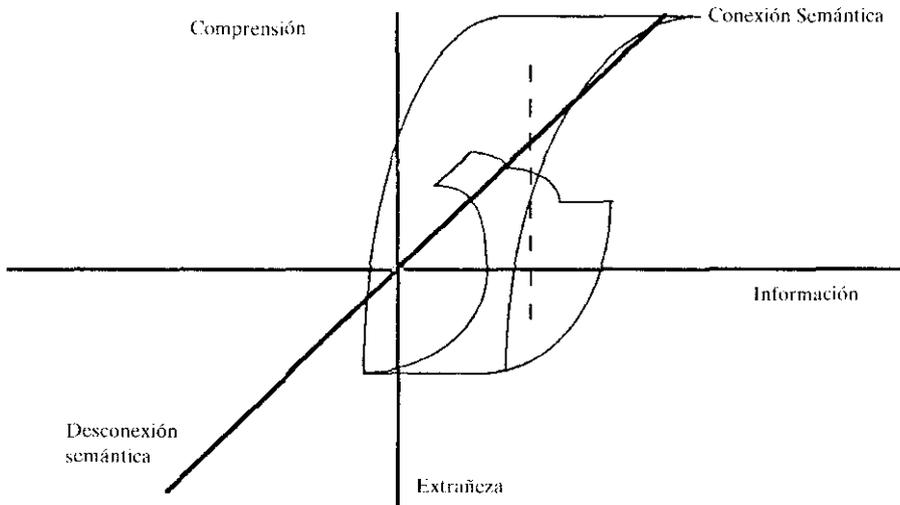


Este reto hermenéutico que la novedad de la obra nos plantea, no acaba pues en ella, sino que de ella salta cuestionando nuestra propia experiencia, llevándonos a destruir la comodidad del prejuicio, el reposo en el horizonte, «El arte y la literatura serios son de una indiscreción total. Preguntan por las más hondas intimidades de nuestra existencia. Esta interro-

gación... trae consigo un llamamiento radical en favor del cambio... (un) trastorno de la sensibilidad y la comprensión»<sup>45</sup>. «Este momento plástico de la mente, cuando nos percatamos de la artificialidad e inadecuación de lo que el sentido común percibe, es el verdadero momento de la oportunidad poética... Nos sentimos aturdidos e invadidos por un sentimiento de algo que es inexpresable»<sup>46</sup>. Desde ahí es como cabe entender que «comprender consiste en... una modificación o una reorganización interior de la persona»<sup>47</sup>. «La experiencia poética es siempre y en todas partes la misma. Consiste —dice Yves Bonnefoy— en separar, en neutralizar las representaciones que nuestros conceptos nos dan del mundo, para reencontrar a través de ella la presencia bruta, indisociada de la realidad, y permitirnos vivir así más intensamente nuestra relación con nosotros mismos» (E.P. Babelia, 12-VI-1993: 2). Avanzamos hacia la comprensión desmontando el prejuicio y adentrándonos en la extrañeza, moviendo y ensanchando el horizonte, alterando las viejas conexiones semánticas preestablecidas e incrementando su complejidad hasta alcanzar ese instante en el que la opacidad se desvanece y sufrimos la catástrofe del salto repentino de la comprensión.

Si, en vez de paso a paso, representamos la globalidad del proceso de comprensión, cabría obtener una superficie que representase el horizonte de la comprensión.

### CATASTROFE EN EL HORIZONTE DE LA COMPRENSION



<sup>45</sup> Steiner, op. cit. p. 176.

<sup>46</sup> Santayana, op. cit. p. 213.

<sup>47</sup> Valéry, op. cit. p. 85.

Partiendo, también aquí, del nivel de comprensión que nos permite el prejuicio, desciende nuestra comprensión a medida que aumenta nuestra información y alteramos la conexión de los elementos que otorgaba un sentido a nuestro prejuicio, hasta que, desde el fondo de la extrañeza, comenzamos una nueva conexión semántica que no sólo incluye los viejos y nuevos datos, sino que implica a su vez una reorganización interior de nuestra persona y una nueva intelección de nuestro mundo, ensanchando así el horizonte con el que crece nuestra comprensión de la obra. El pliegue que sufre la superficie u horizonte de la comprensión permite visualizar el salto o catástrofe de ese inestable instante en el que, para un mismo valor de la información, oscilamos entre la comprensión y la extrañeza.

Pero ¿hasta qué punto podemos hablar de comprensión en el caso de aquellas obras que nos mueven hacia límites de la experiencia? Lo que atestigüamos es más bien una precaria e inestable transfiguración de la realidad cuya estructura solo cabe aprehenderla desde el modelo de la metáfora, de una metáfora *in fieri*, siempre viva, inacabada. Ampliar y fundir nuestro horizonte con el de la obra, cuando este a su vez nos remite, más allá de ella y de nosotros, a la inabarcable trascendencia de la alteridad de nuestro mundo, nos coloca ante una frontera insalvable con los recursos expresivos ordinarios: la frontera de la trascendencia del sentido de la vida, aquella en la que el límite de la comprensión se transforma en límite de la expresión, en el *límite de la expresión de la comprensión*. Cuando lo comprendido es lo inefable ninguna cultura nos suministra instrumentos adecuados para su descripción. La fusión de horizontes, en que toda comprensión consiste, no se resuelve en un nuevo horizonte, sino en la suspensión de todo horizonte. Pero esa salida de la historia y del lenguaje ya no es pronunciable. «No sé —nos dice Valente. Pasar al otro lado no es batante sin el testimonio cierto del testigo que no he acertado aún a transcribir»<sup>48</sup>. Ante tamaña frontera se nos rompe, pues, la pértiga del salto. Solo cabe saltar, pero no nombrar el salto. Ahí termina el lenguaje y comienza la experiencia del salto.

#### BIBLIOGRAFIA

- Bacon, F.: *Pinturas 1981-1991*. Madrid-New York, Marlborough, Lerner & Lerner Ed. 1993.
- Boix, M. & Palàcios, J.: *El Punt dins el Moviment*. València, Ribera del Xúquer. 1992.
- Canetti, E.: *La conciencia de las palabras*. Madrid, F. C. E. 1982.
- Curtis, E. S.: *The North American Indian*. Cambridge, Mass. vol. X. 1915.

<sup>48</sup> Valente, J. A.: *No amanece el cantor*. Barcelona. Tusquets. p. 117. 1992.

Chômei: Tch'an (Zen), Hermès, 7. 1212.

Jiménez, D. J.: *Algunas reflexiones sobre la poesía en la última década del siglo*. (La poesía como anticipación). Universidad de Alcalá de Henares, 13-VII-1992 (resumen de la ponencia). 1992.

Kundera, M.: *Improvisación en homenaje a Stravinski*, Claves de Razón Práctica, n.º 31. Madrid. 1993.

Lledó, E.: *El silencio de la escritura*. Madrid, Centro de Estudios Constitucionales. 1991.

Montaigne, M. de: *Páginas inmortales*. Selección y prólogo de A. Gide. Barcelona, Tusquets. (1595). 1993.

Needham, R.: *Primordial Characters*. Charlottesville, University Press of Virginia. 1978.

Nietzsche, F.: *Sobre la música* en «La Tradición Otra», Rosa Cúbica. Barcelona, 1993.

Paz, O.: *Lo mejor de Octavio Paz. El fuego de cada día*. Barcelona, Seix-Barral. 1990.

Puértolas, S.: *La vida oculta*. Barcelona, Anagrama. 1993.

Rasmussen, K.: *Across Artic America*. New York, Greenwood Press. 1969.

Ricoeur, P.: *Tiempo y Narración II*. Madrid, Cristiandad. 1987.

Sanmartín, R.: *Identidad y Creación. Horizontes culturales e interpretación antropológica*. Barcelona, Humanidades. 1993.

Santayana, G.: *Interpretaciones de Poesía y Religión*. Madrid, Cátedra. 1993.

Santa Teresa: *Las Moradas*. Madrid, Espasa-Calpe. 1982.

Steiner, G.: *Presencias reales*. Barcelona, Destino. 1991.

Valente, J. A.: *Variaciones sobre el Pájaro y la Red, precedido de La Piedra y el Centro*. Barcelona, Tusquets. 1991.

Valente, J. A.: *No amanece el cantor*. Barcelona, Tusquets, 1992.

Valéry, P.: *Teoría poética y estética*. Madrid, Visor. 1990.

Wittgenstein, L.: *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid, Alianza. 1975.

Wittgenstein, L.: *Los cuadernos azul y marrón*. Madrid, Tecnos. 1984.