



Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane, 2 (2012), pp. 283-290. ISSN: 2240-5437.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

Cuatro apuntes de profesor sobre poesía actual

PABLO JAURALDE POU

Universidad Autónoma de Madrid/BNE

hanganadolosmalos@gmail.com

1. DE POR QUÉ LA LITERATURA NO EXISTE PERO SÍ QUE EXISTE UNA ACTIVIDAD A CUYO RESULTADO DAMOS ESE NOMBRE

El hombre actúa constantemente y a veces no lo hace mecánicamente —para vivir— sino que quiere que esa actuación se perciba por quienes le rodean o, incluso más, que quede reflejada como resultado de esa actividad, bien sea de modo temporal, secuencial, objetivo, etc., bien sea de modo más grandioso, permanente, fijo. Es probable que su actuación siempre esté soportada por su hábito pensante, de la inteligencia, que actúa como motor mucho más directo en cuanto se acerca a determinado tipo de funciones. La poesía tiene detrás ese motor, como muchas de las actividades humanas, desde luego. El poeta actúa verbalmente y deja un resultado que solemos llamar *poesía*, algo que se percibe a partir de la lengua y de sus características. Es así de sencillo.

Las actuaciones, sin embargo, cuando son voluntarias y no mecánicas, tienen una función añadida y se realizan o formalizan a través de uno o varios canales (se oyen, se ven, se tocan...). Aunque la distinción no siempre resulta limpia ni fácil: la actuación mecánica es un resultado natural de las condiciones de vida del individuo; la actuación voluntaria suele añadir algún tipo de función, alguna razón, derivan de lo que se suele denominar la “conducta” del individuo.

Existe en la tradición toda una serie de actuaciones voluntarias que se clasifican precisamente por el canal o canales de formalización: vista, oído, tacto... y además a veces se añade que son “arte”. ¿De dónde procede esta nueva adjetivación a una actividad humana que no es mecánica sino voluntaria? Suelen aplicarse a actuaciones —con resultado objetivo o no— que se pretenden únicas en su realización o en su resultado; o dicho de otro modo: lo que hace un individuo en estos casos es intentar expresar de manera precisa, peculiar, valiosa y ajustada lo que quiere. En el caso de la llamada *literatura*, mediante la utilización del lenguaje.

Hemos definido en el párrafo anterior dos rasgos que acompañan a la producción literaria: «acciones únicas de manera precisa, peculiar, valiosa y ajustada». Hacer —o decir— algo que no repita lo que otros han hecho —o dicho— y hacerlo exactamente como se quiere hacer. Conviene que vayamos reparando que no nos estamos encarrilando a una definición esencialista del arte, sino a una mera descripción de convenciones. Vamos a descender de este esquema teórico discretamente y a encarar aspectos laterales, históricos, de la creación y del arte.

El impulso y la necesidad de actuar individualmente es el que genera, por tanto, la idea de que hay “arte”, de llamar así al resultado de esa actividad, *literaria* cuando se canaliza a través del lenguaje. Actuar individualmente es una pretensión probablemente con fronteras y trabas que se imponen al individuo por su condición social e histórica; digamos, por tanto, que es actuar individualmente en el seno de una situación histórica que le condiciona. La actividad artística y literaria ha creado un corpus en nuestra tradición histórica que retroalimenta en este campo cualquier actividad en este sentido. También genera la creencia de que el arte es capaz de recoger limpiamente la creación o, en sentido contrario, que el individuo puede expresar —crear— casi libre y totalmente, desde su propia raíz, lo que quiera; lo que podría ocurrir siempre que sea capaz de manejar la herramienta expresiva y siempre que tenga algo que decir y sepa conjugar esos dos aspectos.

El manejo adecuado de la puesta en acto se realiza con la técnica y da como resultado un estilo, que arrastra consigo el significado, si lo hubiera, de la obra, en todo caso, que permite que el *artista* exteriorice o produzca lo que desea. Nótese la cantidad de axiomas que se han supuesto en la exposición de este breve camino: el individuo puede crear algo propio, posee recursos para objetivar (una puesta en discurso, un lenguaje...) lo que quiere expresar, los demás pueden recibir íntegra y adecuadamente ese objeto; etc. A lo largo de la historia crítica, sin embargo, cada uno de estos axiomas se ha inflado o se ha puesto en entredicho; por ejemplo, corrientes actuales (la llamada “deconstructivista”, pongo por caso) consideran que es imposible que el lenguaje objetive lo que un individuo quiere expresar; y que mucho más lejos queda, en consecuencia, lo que la crítica extrae de ese texto: una milonga. En el punto tercero de esa sencilla exposición hablaremos de “crítica y significado”.

Este profesor de literatura española actual piensa que todo esto son piruetas históricas que se complican, adensan, enturbian, desarrollan, etc. detrás de las cuales está sencillamente la actuación humana y sus ideas y creencias. La actividad humana puede escapar al mecanicismo de la naturaleza y desarrollarse por voluntad del hombre, que extiende de esa manera su propia condición, en tiempo y espacio, que desarrolla las facultades humanas. Es así que inventó el arte y es así que inventó la literatura con la mera calificación del resultado de cada una de esas actuaciones, que además de no ser movimientos mecánicos de su propia naturaleza, intentan ser una proyección de su propia individualidad a través del lenguaje. En nuestro campo, se denominó como “literatura” ese tipo de actuación verbal cuando se daban esas condiciones: el intento de expresar algo de modo peculiar y único con la pericia de saber hacerlo a través del lenguaje. Como veremos, esas condiciones no son capaces de diferenciar un discurso literario de cualquier otro tipo de discurso —por eso no existe la *literatura*. Por otro lado el esquema de la creación pura de un individuo capaz de así expresar lo que cree se basa en una creencia falsa: la de la pureza del espíritu creador, incontaminado, que arranca las expresiones desde un lugar que solo a

él le pertenece, y la capacidad de convertir en signos perceptibles (todo lo complejos que se quiera) lo que le ha habitado, inquietado o impelido a actuar. Llevado a su extremo, esa creencia conduce al esquema del genio creador que moldea de la nada la emoción. Sin embargo, cada hombre actúa de acuerdo con lo que ha ido almacenando a lo largo de su existencia, de lo que ha ido recibiendo en su contexto social, en la formación social en la que le ha tocado consumir su tiempo. Cada individuo genera intelectualmente de modo distinto esa pulsión liberadora; y cada individuo utiliza los códigos de expresión y creación de manera diversa, los que a su vez, realizados, produce hechos u objetos que no son como un guante de sus intenciones y que, por si fuera poco, inician un trayecto hacia el espectador y el público en donde vuelven a erosionarse los llamados significados, valores, etc. Al cabo de este proceso —que además hemos expuesto teóricamente, porque también necesitamos reducirlo para su comunicación y comprensión común— tenemos la sensación de que se nos ha esfumado cualquier tipo de posibilidad esencialista en la creación e inmanentista en su resultado. ¿Y qué ha quedado? Ha quedado un esquema de un proceso de las pautas de la conducta humana.

Nos volverá a parecer toda esta argumentación enseguida, cuando hablemos de las “bondades” de la creación.

Claro está que no existe la literatura, ni ninguno de sus subgéneros, actividades, alharacas; pero sí existe una actividad verbal a la que así se ha llamado históricamente y que ha jugado un papel extraordinariamente complejo en las llamadas civilizaciones occidentales, y no solo por la creencia de que hay “arte”, sino por el papel educador que, en consecuencia, se le ha otorgado ancestralmente. Este menda lerenda, que es profesor desde hace decenas de años, ha vivido de esa tarea: es una encomienda social a la que en ningún momento he dicho que no, porque además permite enseñar a los llamados “alumnos” lo que en estos párrafos va.

Lo que sucede es importante, quizá más importante que lo que se dice que es; porque lo que sucede es, y lo que se dice que es a lo mejor no ha sucedido nunca.

2. UNA PRÁCTICA SOCIAL

Volvemos. Esquema tan sencillo remite paladinamente a una práctica social, algo tan repetido que a pesar de todo no ha podido desencantar al arte ni conseguir destruir su pedestal, ya veremos por qué. Y una práctica social se inscribe siempre en una formación social con su función y juego de valores debajo del brazo. Es evidente que la práctica social llamada “literatura” alcanzó ese pedestal —en nuestra historia— a lo largo del siglo XVI y conformó un campo de expectativas, técnicas, usos, preceptos, etc. que sacralizaron su uso, y que a partir de esa sacralización pasaron a ser arma de cualquier formación social, aditamento prestigioso, lugar donde se situaba el “valor”, que lo acarreaba. Cuando nos vamos a una época e historiamos una práctica social no negamos otras en otros tiempos y lugares, sencillamente acotamos para poder comprender mejor.

La historia de la literatura siguió desde entonces una trayectoria fácil de describir a través de fases diversas en las que intentó siempre consolidar su valor, enraizando esa práctica en intereses que se hacían valer con ella: el sujeto, la sociedad, los valores eternos, etc. hasta alcanzar, sencilla y paladinamente, su actual valor mercantil, descaradamente mercantil.

Los individuos que incurren en esa práctica social, si lo hacen desde dentro, lo hacen imbuidos de ese presunto “valor” y retroalimentan con su uso y función la creencia de que existe algo que se llama arte o literatura. Quienes barruntan o son conscientes de que al incurrir en su uso, consumo o creación están alimentando una práctica social basada en falsas creencias solo tienen dos posibilidades: intentar romper esa práctica, transgredirla totalmente o en alguno de sus términos; o... callarse, no hacer nada, para no contribuir al crecimiento, consolidación y mal uso de esa práctica, de ese invento. También pueden, pero en otro plano, desde fuera, teorizar acerca de esas prácticas, como hacen estas hojas volanderas, o como hace la crítica literaria, que suele ser una exposición de cómo se mueve la inteligencia humana en torno a estos productos llamados literarios.

La posible “magia” del arte y de la literatura, sin embargo, parece seguir funcionando aun en los casos de conciencia clara de que se trata de nominalismo puro sobre una tarea común. ¿Por qué? Quizá un análisis mejor matizado permita encontrar rasgos que provoquen esa atracción —del creador y del espectador— hacia el arte y la literatura. La verdad es que esta fase del proceso resulta transparente.

Pero volvamos a los valores o sentidos que acarrea lo que se llama el “arte”. Es difícil trazar un camino teórico en busca de esa matización, pues nos vamos a encontrar con una selva de idealistas, formalistas, historicistas, etc. que van a razonar a partir de asertos no discutibles, puras creencias (“el espíritu que se manifiesta” y cosas así), cuando no confesiones paladinas de lo inefable de esa actividad. Con eso no se va a ninguna parte: cuando alguien argumenta con dios y la eternidad debajo del brazo, no cabe otro remedio que dejarle en su infinito y pedirle que descienda a su inteligencia. En otros casos, sin embargo, desde otros puntos de vista, ha preocupado profundamente a pensadores ajenos al quehacer literario, que han atisbado y expuesto por qué esa práctica social atrae, engolosina, sigue apareciendo con su halo de prestigio aun cuando cambien las condiciones.

La definición del hecho literario modernamente, digamos, después de Jakobson, ha sufrido tantos embates casi como en los tres siglos anteriores: definiciones románticas (acciones de un sujeto libre), objetivaciones formalistas (la estructura del texto y cosas así), inmanentistas (el *new criticism*, por ejemplo), reproducción de los escenarios complejos en donde se produce el encuentro de creadores y espectadores a través de la obra (sociología de la lectura)... Esta última tendencia, la más actual y la más compleja, muy acorde con las teorías minimalistas y funcionales que vemos por todos lados, incluyendo la de los multisistemas, nos reproducen el escenario, pero pocas veces intentan llegar a explorar la función de cada uno de los factores que en ese escenario entran en juego.

Antaño se decía que el individuo creaba y que el objeto creado podía ser contemplado o consumido para que exhalara sus valores/sentidos y perfumara la existencia del espectador. La historia ha ido —con altibajos— erosionando cada uno de estos asertos; y así, en la moderna teoría literaria, por ejemplo, ya ni siquiera el objeto (la literatura, para entendernos) confeccionado como signo lingüístico complejo se presenta como capaz de recoger el significado que le quiso otorgar el autor. Ya lo hemos apuntado antes, como decían los deconstructivistas: era una reducción, una claudicación del autor que entregaba lo que podía mediante el lenguaje (que tampoco podía más) para que diferentes perceptores, a su vez, irradiaran infinitas lecturas. Nada sobre nada. Andar conociendo la historia, sin embargo, es muy práctico, porque nos previene de que las interpretaciones exageradas tienen gato encerrado, como es el caso, que suele corregirse trabajosamente por la misma historia.

3. EL PRESTIGIO DE LA CREACIÓN

El análisis de la actuación creativa ha banalizado totalmente esta actividad humana, la ha desvalorado de manera tal, que ahora resulta que componer música, bailar, escribir una novela, modelar una estatua, etc. parece lo mismo que dar un paseo, hablar o decidir darse un baño. Cuando la teoría no se conforma con la realidad —dijo el filósofo— es la teoría la que se ha confundido; digamos, es la teoría la que no se ha completado y anda falta de matices y precisiones. Y así es.

Muchos son los que van intentando definir “la especificidad” del texto (discurso, mensaje, etc.) literario frente a los que no lo son, porque barruntan que es más compleja o más refinada, con otras intenciones, etc. Se suelen aducir como elementos específicos la falta de correspondencia con la realidad, que se enuncia de múltiples maneras, por ejemplo Ricoeur la enuncia como que no es comunicación directa (se crea algo, no se dice algo), los lingüistas como acto secundario, etc. Se trata de un rasgo fácilmente desmontable porque la comunicación no literaria puede en muchos casos tener esas características. Tampoco nos sirve lo de que el texto literario sea texto y no segmento oral, desde luego, aunque se enuncie de modo elegante (“diferido”, “permanente”, “que no se quema o consume”, etc.); lo de que el texto literario no puede remontarse al autor es una solemne tontería (basta con distinguir entre lectura de la creación y lectura posterior/es); y además eso les ocurre a todos los textos (históricos, doctrinales, de derecho, religión, etc.); y eso mismo pasa del lado del lector: el texto coloquial se pierde, el literario permanece para lectores o consumidores de otras épocas, permanece abierto. Esa apertura imposible, que Gadamer y buena parte de los derridistas por ejemplo atribuyen al discurso literario, puede ser la misma que la de un texto que religioso, histórico o coloquial, desde luego. En fin la famosa referencialidad que el discurso literario perdería a favor de una engrosamiento de su función poética es una maniobra constante en el lenguaje normal de todas las épocas y lenguas. Y si se trata de proporciones, habríamos de hablar de los llamados “géneros literarios” como lugares de artificio consagrados por el invento de la literatura.

Percibe el profesor que el párrafo anterior resulta demasiado denso, porque he bombardeado el párrafo con las múltiples referencias de corrientes críticas que intentan definir lo que les da de comer: que sí, que sí existe la literatura. Podemos hablarlo más espaciosa-mente en otro momento.

Sin embargo, otras de las preguntas que hemos dejado caer con anterioridad (¿por qué sigue atrayendo este tipo de discursos, aun cuando se puede barruntar que se trata de emporios intelectuales falsos?) necesitan un par de párrafos.

Es así porque hacia ese tipo de actividad deriva el individuo su imaginario, cuando desea expresarlo, es decir, sabe que expresarse por esos canales convierte su actividad en un ejercicio de profundización, más allá de la mera comunicación o exposición. Es como si hacia la expresión llamada artística volcara todo el potencial de su capacidad para actuar, incluso como si vigilara cuál es su mejor modo de expresarse, la técnica que mejor domina, para emplearla en ese campo, de manera que el resultado de todas esas actuaciones se convierte en un corpus de la excelencia humana. Si esa actuación y sus resultados reciben la aceptación de otros —público, espectador, etc.— hemos llegado a cerrar el círculo y podemos explicarnos el aura de grandeza de lo que llamamos arte. No hay romanticismo trasnochado en aceptar esa actitud, pues quien la realiza puede admitir tranquilamente

todo tipo de condicionamientos, a pesar de los cuales quien actúa “artísticamente” cree que lo puede hacer del modo que hemos indicado: preciso, ajustado, peculiar... Y así es.

En modo alguno estamos sacralizando el arte, ya que, aun con esas características que lo ennoblecen, el arte y su realización no son un producto puro e ideal, sino que sigue siendo una práctica social, sometida en cada momento a los avatares de esa sociedad: publicidad, fanatismo, mercantilismo, etc. Algo que solo se puede explicar en cada caso, en cada tiempo, en cada autor, en cada obra. Pero nótese como por ahí asoma uno de los elementos mejor valorados. Y hay más, o hay lo mismo dicho desde otra perspectiva.

Entre los “bienes” endosados a la creación —al margen ñoñerías— se cuenta el de acceder a un espacio complejo, el de la inteligencia, el universo personal de las ideas, creencias y demás, que proyecta la condición humana mucho más lejos de lo que pudiera hacer por sus características físicas, es más, que puede dotar a cada uno de sus actos de esa dimensión “oculta” y peculiar. Creencias históricas muy variadas han considerado —y lo seguirán haciendo— que por ese ocultamiento parcial en ese lugar, que se puede llamar de muchas maneras, se dan las condiciones para que el individuo haga, actúe y cree lo que le da la gana. Y de esa peculiar conciencia derivan todas las teorías que señalan lo del “genio” creador “capaz de” ejercer un “arte sublime”, etc. Obviamente ese lugar es un espacio construido por las circunstancias de cada individuo (historia, educación, contexto social, etc.); pero no está mal que se vea cómo en ese lugar los individuos pueden —siempre relativamente— aislarse o ser libres o actuar con suma libertad. Porque esa es una condición de lo que se suele llamar “arte”, una fuga o huida posible en donde el individuo va a buscar un modo de expresión específica, rica, acertada ampliando la libertad que su situación histórica e ideológica le permite. Nótese que estamos diciendo lo mismo que en párrafos anteriores: el intento de expresar algo de manera unívoca, que es lo que proyecta enseguida la imagen del genio o creador único, el que hace las cosas maravillosamente bien sin atenerse a cómo lo hacen los demás; el que para ese ejercicio se encierra consigo mismo —o con el colectivo con el que intente semejante maniobra— para alcanzar ese grado de éxtasis expresivo. Miserias de la condición humana, porque realmente el individuo se encierra en lo que es y estalla.

Finalmente y por ahora: en modo alguno hemos de reservar tales actuaciones a las piruetas intelectuales con resultado exquisito y abstracto. Las actuaciones individuales no pueden prescindir de su componente material, físico, y hasta que la ciencia no nos diga exactamente por qué nervios, células, fibras, etc., transita una idea o una emoción, partimos de la conciencia de que el resultado de nuestras actuaciones procede de todo nuestro ser. Por eso —y ahora ya se puede decir— no existe diferencia real entre arte y artesanía, por ejemplo, lo que antes se denominaba “artesanía”, y el objeto del alfarero puede haber recibido toda la carga que antes hemos enunciado: algo específico, único, logrado, con la técnica adecuada... que queda como objeto de actuación de un individuo.

Un capítulo —una extensión— muy importante lo constituyen las actividades relacionadas con el llamado arte (o literatura) una vez que se ha configurado, aunque sea falsamente, como tal. El individuo cree que ha de encarrilarse hacia el arte si quiere expresar lo mejor y con la mejor técnica; la sociedad comparte históricamente que en el corpus artístico se encuentra lo más excelso de la condición humana; el ennoblecimiento alcanza naturalmente a la actividad artística, que se eleva prestigiosamente y otorga a los “artistas” el marchamo de seres superiores, capaces de expresar lo mejor de manera excelsa y de po-

nerlo a disposición de otros individuos, en los casos universales, a disposición de la raza humana, como “clásicos”.

4. Y AHORA LO QUE CONCIERNE A SIGNIFICADO Y CRÍTICA

Uno de los últimos recodos del camino crítico es el que ha devuelto a la interpretación (del texto literario) un huequecillo en los planteamientos teóricos de última hora. Algunos críticos centroeuropeos —por ejemplo Bourdieu o Hempfer— han vuelto al camino de la sensatez: es imposible leer un texto literario sin que signifique y, por tanto, sin que lo interpretemos. Significado e interpretación unidos van a la consumición, a la lectura o la audición en el caso de textos literarios: es imposible no hacerlo. ¿De dónde provenía la negación de significado e interpretación? Es fácil señalarlo, por un lado de incapacidad del ser humano para objetivar (para crear) exactamente lo que quiere. Lo más cercano son las esculturas de Antonio López, y no respiran. Sin embargo, nadie ha dicho y no nos debemos imponer la correlación exacta y ajustada entre nuestro afán creador o expresivo y su resultado: actuar no es lo mismo que ser y en el proceso de actuación se obtiene algo distinto de lo que era y algo distinto de nuestra querencia expresiva, y no es necesariamente “peor” lo que se logra de lo que se sentía, como saben muy bien los amantes del “arte”. Pero además, aceptamos las erosiones, sublimaciones y transformaciones que en el objeto creado se producen por el acto mismo de la su expresión. Y así de paso podríamos entender que si Cervantes era un pelagatos y Verlaine un resto de hombre, su obra puede ser merecedora de nuestra mesilla de noche. Por tanto, no vamos a encontrar en el hecho “artístico” lo que el artista ha querido reflejar como suyo, sino lo que el artista ha querido reflejar como “arte”, y ello es esencial si se quiere entender el baile de las interpretaciones críticas y de los significados. El párrafo que acabo de terminar borra de un plumazo —si se admite— la penuria filosófica y derrotista de los posmodernitas, que deambulan por su pensamiento luciendo escepticismo. Tampoco hemos aceptado el inmanentismo tradicional: la obra como esencia de sabe dios que naturaleza angélica. La obra es el resultado de un ejercicio de actuación humana, que no se produce porque vaya a alumbrar en otro lugar lo que el individuo es. Y la obra puede superar, una vez que ha cumplido lo que se suele llamar “puesta en discurso” y ha transitado hacia fuera del hacedor, puede superar el interés de quien la contempla por encima de la actuación del autor y de sus circunstancias históricas.

¿Significa la obra? Reducido a una pregunta simple la respuesta es también extremadamente sencilla. Primero: la obra significa, como señalábamos arriba; en segundo lugar, la obra significa diversamente según las condiciones de su recepción. Habrá que estudiar las condiciones de recepción, por tanto, que como son infinitas pueden, si la obra se presta a ser proyectada más allá del momento y lugar de su creación, provocar un universo crítico infinito o, cuando menos, abierto. A este profesor no le gusta autocitarse, pero hace tiempo (en *Studi Ispanici*, la revista milanese) lo ensayé concienzudamente a propósito de un texto quevediano muy famoso —el soneto «Retirado en la paz de estos desiertos...»—, al tiempo que engavillaba las perspectivas de la teoría de la recepción de la academia germánica (Iser, Jauss, etc.). Y extraía conclusiones que alargaría sobremanera estas páginas, pero que se resumen a dos que entonces recogían conceptos de moda: interpretación de la

creación (la que corresponde a las circunstancias del autor); interpretación diacrónica de los lectores de épocas y lugares distintos.

La obra literaria no recibe un significado previamente asignado por el artista, produce un significado nuevo que emerge del acto del artista y que nosotros damos por supuesto cuando vemos, leemos, escuchamos, contemplamos el resultado de ese acto (un cuadro, una danza, un poema, etc.); pero darlo por supuesto no quiere decir, de la misma manera, que nosotros nos comamos el mismo trozo de pan, sabemos sencillamente que se produce y que lo convertimos, por nuestra parte, en acto de nuestras circunstancias. Es nuevamente Hempfer —un crítico alemán, que sigue ideas de deconstructivistas avanzados (D. Wellbury)— y de Gilbert Ryle —un neoristotélico, no hay que asustarse—, con Adorno siempre al fondo, quien distingue entre lectura e interpretación, o como él dice, entre “conocer cómo” (knowing how) y “conocer qué” (knowing that). Lo primero, la lectura, el “conocer cómo”, etc. podría banalizarse como el vivir y pasar sin mayores pretensiones; lo segundo, la interpretación, el conocer qué, sería el intento de fijar algún tipo de interpretación a lo que antes era apenas la contemplación del arte. En ambos casos la referencia puede ser al mismo texto o al mismo objeto literario. Me gusta a mí mucho esa teoría que no permite fijar exactamente los términos: me da la sensación de que no convierte lo gradual en género cuantificado, una de mis viejas batallas cuando despliego el campo de las humanidades. Y nótese que en esa primea fase, que los críticos llaman “performativa” (se sigue viviendo, no se teoriza) nos hallamos hartos cerca de lo que yo denominaba “conducta mecánica”. Espero que se entienda. Las derivaciones de los críticos alemanes abocan a un paralelismo semejante al que hay en las viejas parejas lengua/habla, competencia/actuación, etc.

De manera que podemos andar de museo en museo y de libro en libro sin necesidad de construir interpretaciones, pero dejando que todos esos objetos artísticos desplieguen un reguero de significaciones que constituyen un “estado latente”, del que podremos salir si algún profesor —pesado— nos obliga a que convirtamos esa competencia sedimentada en nuestro magín en juego de propuestas “interpretadoras”. Dígasele a ese profesor, primero, que nones; y luego que siga él jugando a las muñecas. O si se quiere subir nota, que realmente (Hempfer lo enuncia como tesis, pero es un resabio deconstructivista que le cuelga): que no se puede trasvasar lo “performativo” a lo “proposicional” sin graves pérdidas o deformaciones. Pero si lo que realmente quiere es historiar las interpretaciones —y eso sí que es válido, claro— constrúyase con cuidado el conjunto de sistemas a los que se va a remitir esa significación y ubíquese allí la madre de la criatura disecada (una novela, verbo y gracia). O cuéntesele alguna otra experiencia, con lo que fácilmente se dará por contento.

Y ahora, vamos a seguir leyendo.