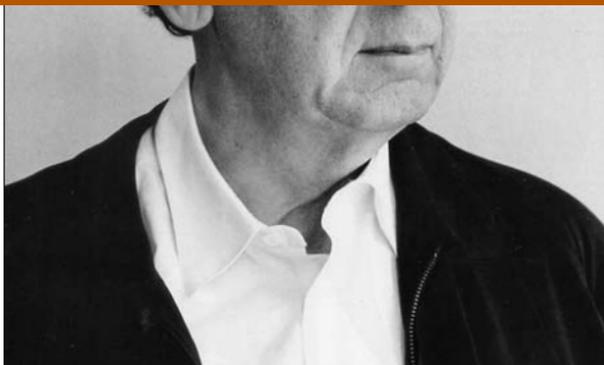




and similar papers at core.ac.uk

provided by



José María Valverde (1926-1996)

Poeta, escritor, profesor y traductor español. Nació en Valencia de Alcántara (Cáceres). De su labor poética, cabe mencionar las obras *Hombre de Dios* (1945), *La espera* (1949), *Versos del domingo* (1954), *Voces y acompañamientos para San Mateo* (1959), *La conquista de este mundo* (1960), *Años inciertos* (1970) y *Ser de palabra* (1976), además de dos compilaciones de sus textos: *Enseñanzas de la edad. Poesía 1945-1970* (1971) y *Poesías reunidas 1945-1990*. Esta última recibió el Premio Ciutat de Barcelona. Su obra se caracteriza por un acentuado humanismo con toques intimistas que se fueron haciendo más irónicos conforme avanzaba su obra. Entre sus obras ensayísticas destacan sus trabajos de crítica literaria, como *Estudio sobre la palabra poética* (1952); *Vida y muerte de las ideas* (1981); *Breve historia y antología de la estética* (1987); los diez volúmenes de *Historia de la literatura universal* (1986), en colaboración con Martín de Riquer; *Nietzsche, de filósofo a Anticristo* (1993) y *Diccionario de Historia* (1995). Fue profesor en Roma y catedrático de Estética en la Universidad de Barcelona. Por motivos políticos, en 1964 se exilió voluntariamente a Estados Unidos y Canadá, donde vivió dando clases hasta el año 1977. De su sobresaliente actividad como traductor, ha de señalarse la versión al español del *Ulises* de Joyce, por la que recibió el Premio Fray Luis de León en 1978, y los poemas de Constantinos Cavafis, entre muchas otras obras.

«Yo sólo me conozco de oídas»: un reencuentro con José María Valverde*



Un gran profesor. Más aún: un maestro. En el recuerdo, ralentizado y ya vagamente irreal, el sosiego de sus clases fértiles y sonoras, vivas todavía como una tenue reverberación. José María Valverde entraba en el seminario, callado, discreto, un poco de soslayo, en seguida se sentaba en la cabecera del rectángulo de mesas y rompía a hablar quedamente, mano sobre mano, su voz elevándose a través de la oquedad de la estancia. Era miércoles por la mañana, una vez por semana —un lapso precioso rescatado de la vulgaridad del tiempo indistinto—, y la veintena larga de estudiantes de doctorado allí congregados nos dejábamos llevar por la cadencia de su monólogo, los antebrazos cruzados encima de las páginas de los cuadernos inmaculados, los bolígrafos inútiles a un lado, abandonados sobre la extensión de madera oscura. Aquel hombre sutil y enteco empezaba a orquestar su auto de voces, y entonces ya sólo cabía escuchar.

Después, durante dos o tres horas que pasaban volando, Valverde escandía sobre nuestros oídos una llovizna vivificante que hacía germinar brotes nuevos en la imaginación de cada cual; le prestabas oídos sin tedio ni esfuerzo,

* Entrevista publicada originalmente por el autor en *Ajoblanco*, núm. 43, julio-agosto de 1992, p. 64-70.

sintiéndote poco a poco empapado por la voz nasal y enjuta proveniente de aquel hombre «humano, demasiado humano». Una voz acompasada por el *tempo* justo y necesario: para pronunciar, para conscientemente paladear, para poner en cada sílaba el tono, el ritmo, la intención precisa, como una salmodia improvisada por un narrador iniciado y legendario, espectáculo sutil de un pensamiento gradualmente puesto a punto en el acto de ser hablado.

Corría la primavera tibia de 1985 mientras José María Valverde convertía sus clases de Historia del Pensamiento Estético en un *lyceum* aristotélico. Peripatéticamente, como *el filósofo*, deambulaba y nos hacía deambular con palabras alrededor de las palabras. Alumbraba para nosotros las cuevas, los senderos, los recovecos del arte, la literatura y el pensamiento. Nos hacía caer en la cuenta del sentido verdadero de los vocablos que tercamente utilizamos. Volvía del revés el rompecabezas filosófico, con un compasivo humor, con un comprensivo amor por las paradojas, los sinsentidos y los juegos malabares del lenguaje. Era una incesante escansión de semillas prestas a prender vida en la tierra fértil: no hacía falta tomar apuntes, bastaba escuchar, asistir al sorprendente teatrillo montado y manejado por un hombre solo, sólo armado con su voz. Dichas debidamente, con el sentido y la música precisos, aquellas lecciones han pervivido hasta hoy en la memoria de aquellos que tuvieron el privilegio de comprenderlas.

Una vida entera dedicada al magisterio de las ideas, de las palabras. José María Valverde perteneció a una especie en vías de extinción. Creo que, más allá de su condición de poeta, traductor y escritor, él fue por encima de todo un maestro. Entiéndase bien: no un profesor empachado de métodos y bibliografías sobre su especialidad, sino un Juan de Mairena empeñado en transmitir de palabra —con las manos en los bolsillos— el entero acervo del humano conocimiento. Y además, un hombre que —como Mairena—, no hallaba manera de sumar individuos: «Un hombre de todos los tiempos, con el tiempo de un hombre, igual a todos los hombres».

A José María Valverde hay que empadronarlo en un municipio intelectual y moral donde las tradiciones cristiana, humanista y socialista convivieron, conviven en diálogo difícil pero necesario. Por ahí más o menos anduvieron también —con sus más y sus menos, por fortuna siempre díscolos— otros interlocutores suyos: Antonio Machado, Albert Camus, Julio Cortázar, Manuel Sacristán, José Luis Aranguren. Fue precisamente el rebelde Camus quien escribió en algún lugar que, en último extremo, la verdadera inteligencia es sinónimo de bondad. Se me viene esto a las mientes para decir que, en efecto, Valverde fue hombre sumamente bueno.

Bueno y no meramente erudito: sabio. De esa estirpe rara de hombres que, laboriosamente cincelados por el duro oficio de pensar, están aquí para señalar los límites del conocimiento a que hombres y mujeres podemos aspirar. Creo que nadie hay mejor que él para iluminar la breve, insuficiente pesquisa acerca de la comunicación contemporánea que hemos intentado esbozar durante estos últimos tres años, y que este número de ANÁLISI concluye y despidе. Hasta más ver.

Durante todo el siglo XX, pero muy especialmente en las últimas tres décadas, se han producido en la sociedad occidental cambios culturales de gran magnitud que parecen haber transformado tanto la práctica como la consideración teórica y crítica de la literatura. ¿En qué consisten, a su juicio, tales influencias y en qué sentido y grado han transformado el canon literario heredado del siglo XIX?

Sí, bueno, yo empezaría por lo más elemental, por lo más sencillo: estamos en una crisis del oído; la gente cuando lee no oye lo que lee; en la escuela no se aprenden poesías de memoria; e incluso a los locutores de la televisión les cuesta leer un texto. Bueno, entonces quiere decir que hay ahí un problema básico para la literatura, que es lenguaje, que es, como la poesía, algo que se encuentra en la voz y en el oído, no en el papel; el papel es secundario, el papel no haría falta, en rigor. Y esto pues naturalmente está fomentado por la cultura actual, con un exceso de letra impresa que nos rodea pero que no llegamos a leer.

Todo indica que la literatura ya no es lo que era, que no puede ya seguir siéndolo. Según usted mismo ha afirmado en diversas ocasiones, la literatura tal como hasta ahora la hemos conocido se halla amenazada por dos hechos de gran magnitud y calado: por un lado, la hegemonía de los medios audiovisuales en la escena cultural, y por otro, la autoconciencia lingüística en los escritores y, más en general, el exceso de autoconciencia cultural.

Yo no tengo nada contra los medios, en absoluto: pueden ser buenos, pueden ser malos, ¿no? Yo me quejaba del exceso de letra impresa que no se lee, que no sabemos leer. Naturalmente esto va unido al otro aspecto: el exceso de conciencia y de teoría. Éste es un fenómeno que viene desde finales del siglo XIX, que es que no hemos caído en la cuenta de lo que es hablar, y entonces esto pues nos hace perder la ingenuidad al hablar. Esto para la filosofía representa una situación terrible de crisis, pone en cuestión la existencia misma de la filosofía tal y como se venía haciendo. Si en definitiva lo que se hace es «bla, bla, bla», entonces, ¿dónde nos queda la metafísica? Esto ya lo vio muy claro Nietzsche.

Así lo afirma usted en su libro *Vida y muerte de las ideas*, donde hace un recorrido a través de la historia del pensamiento occidental que desemboca en una vuelta del revés del Evangelio de San Juan: «En el final, es la palabra».

Pero para la literatura misma esto también es un peligro, porque entonces llega un momento en que, como decía Roland Barthes, escribir se vuelve «un verbo intransitivo», y empieza a haber el escritor que está más atento al escribir mismo que a lo que quiere escribir.

Luego hay un exceso de teoría y de crítica, y esto trae una especie de atrofia de las capacidades creativas —el oído y la memoria— asociadas al disfrute directo de la literatura.

Bueno, teoría es simplemente el darse cuenta, la conciencia de lo que es el lenguaje. Si nosotros empezamos a pensar mucho en cómo funcionan nuestras articulaciones de las piernas, nos caemos al cabo de pocos pasos. Claro, que esto también se puede unir a una crisis general de los valores; eso es otra cuestión, porque en otros tiempos un escritor podía apelar a unos sentimientos más o menos comunes. Hoy día no, hoy día no puede uno escribir un poema a su madre, porque no estamos seguros de que todo el mundo comulgue en el mismo cariño a la madre, ¿no? (*risas*).

¿Se escribe demasiado y con demasiada facilidad, hoy en día?

Se publican demasiados títulos, o sea que yo pienso que sólo en España es posible que todos los días laborables salgan unos diez o quince libros que me podrían interesar, y entonces, claro, esto esconde muchas veces los libros. Ahora en las librerías no les dejan estar más que, a lo mejor, un par de semanas, y luego fuera. Bajan las tiradas, naturalmente, porque por otra parte la gente no lee, no solamente porque esté muy ocupada viendo la televisión, sino porque no sabe.

¿Por qué no se sabe leer?

Por la pérdida del oído: si una persona no va cantando interiormente una frase a medida que la lee, cuando va por la mitad se le ha olvidado el principio, y al final no entiende nada, se ha quedado con una palabra o con dos.

En sus clases usted suele citar una definición de poesía que una vez hizo su hija cuando era niña...

...Sí, que poesía era «una canción de palabras». Pero una canción no vinculada a una melodía, una canción sin melodía.

¿En qué medida los medios audiovisuales tienen parte en esta pérdida del oído, de la capacidad de escuchar y recordar —de revivir— la palabra?

No sé, no creo que tengan mucha parte, depende de los que hablan. Lo que pasa es que generalmente hablan de una manera farfullante y poco organizada, con poca retórica, pero eso no es culpa del medio.

¿Pero no es cierto acaso que, como usted mismo ha dicho en algún lugar, la abundancia de narrativa audiovisual —con su montaje de planos, secuencias y encuadres— ha cambiado nuestra manera de discurrir por dentro?

¡Ah!, eso es otra cosa, porque en el momento en que existe la pantalla se terminó la narrativa escrita. A la gente le resulta más sencillo encontrarse-

lo todo ya puesto en marcha completamente, y además con lo que dicen los personajes, en lugar de tener que inventárselo todo. O sea: hay que reconocer que la novelística ha muerto a manos de la pantalla. La pantalla la ha matado. Naturalmente, la pantalla puede producir maravillosas obras de arte, pueden hacerse películas espléndidas. Ahora bien: las cosas son diferentes, porque entonces yo no pongo nada mío, y en cambio al leer una novela yo le estaba poniendo casi todo, porque lo que me daba el autor eran sugerencias para que yo me lo imaginara. Hoy en día, con la pantalla, la imaginación ha dejado de existir, lo que no impide que pueda haber grandes obras para la pantalla, pero son obras que excluyen la imaginación del espectador.

Es ya un lugar común hablar de la influencia que la literatura —y muy en especial la novela—, ha ejercido sobre el cine, pero no se señala con suficiente énfasis la influencia que el cine ha ejercido sobre la literatura.

Yo empezaría por esto último. En el fondo, la mayoría de los novelistas lo que hacen es escribir aquello que les gustaría hacer en película, pero no tienen dinero para ello: un bolígrafo y unas cuartillas son baratos, pero filmar es carísimo... y, sin embargo, eso es lo que ellos querían hacer: filmar. Y entonces, cuando escriben, lo que hacen es contarnos la película que quisieran hacer (*risas*).

¿Que el escritor, después de décadas de metaliteratura, diseñe sus argumentos en términos audiovisuales tiene que ver con el actual retorno a la narración clásica del XIX?

En buena medida todos, todos estamos marcados por la pantalla. La pantalla, la televisión nos ha cambiado la mente... Incluso en mi caso: yo he ido pocas veces a la televisión a hablar, y la veo muy poco, y sin embargo reconozco que me ha cambiado mi mecanismo interior.

¿Se refiere a la manera como usted se representa a sí mismo en su fuero interno?

A la manera como yo reflexiono, porque muchas veces estoy imaginando lo que diría si me preguntaran en la televisión (*más risas*). Aunque he ido poco allí, pero basta haber ido una vez para ya quedar marcado por eso.

¿Quiere eso decir que al pensar lingüístico de cada uno —al «bla, bla, bla» del discurrir mental— se añade ahora un pensamiento ahormado por la imagen audiovisual?

Bueno, es que el «bla, bla» lleva imagen siempre. La imagen podrá ser un poco disparatada, aparentemente poco conectada con las palabras, pero la hay siempre.

¿Puede hablarse, debido a todo ello, de una decadencia de la poesía?

Yo hablaría de una muerte de la poesía, porque si los poetas han perdido el oído, si los poetas no saben poemas de memoria, entonces adiós, ya está. Y de hecho los jóvenes creen que leen poesía cuando acaba la línea sin coincidir con el borde del papel; ésa es su única referencia, una referencia negativa. Y es que teníamos antes un sistema: la Edad Media y Petrarca nos habían dejado un sistema, que se enriqueció entre nosotros con el Modernismo. Pero llega un momento en que está muy visto, ya lo hemos desgastado, y no tenemos un recambio.

Y, sin embargo, en el siglo XX ha habido grandes poetas...

...Sí, sí, en el siglo XX sí, pero quiero decir que en este momento alguien que empiece a escribir poesía, ¿qué va a hacer? Si no tiene para empezar entrenamiento métrico, ni sentido de la rima, ni sentido de la forma, y además le parece que todo eso son antiguallas. Y de hecho las formas tradicionales que han valido hasta ahora llega un momento en que hay que usarlas irónicamente. Un poco hay que hacerse perdonar que uno sabe hacer un endecasílabo, ¿no?

Hoy en día se observa, no obstante, un retorno un tanto paradójico de la oralidad precisamente a través de los medios de comunicación audiovisuales.

Claro, eso sí. Ahora: es una oralidad borrosa, desarticulada, no hay la idea de lo que es un verso como concisión de redondez. No hay tampoco ni siquiera idea de lo que es un discurso, de lo que es una retórica auténtica, son muy pocas las personas que saben hablar de una manera, digámoslo, que pudiera... repetirse.

¿Tiene esta creciente dificultad para oír, para escuchar la palabra, relación con la ya crónica crisis del teatro?

Yo no voy apenas al teatro, entre otras cosas porque soy un poco sordo, y porque además me da grima pensar que los pobres actores tienen que repetir lo mismo, lo mismo durante días y días. Prefiero el cine; digo: «ya está, ya está»... Además, el cine lo oigo mejor, aunque tiene un peligro de doblaje que mata cualquier cosa. Pero el teatro es hoy muy difícil por la competencia de la pantalla...

...en el teatro el escenario es fijo, por ejemplo...

...claro, la pantalla da muchas más posibilidades: alternar el primer plano con el plano a distancia. Y luego por el alivio éste de que en el cine, bueno, mire usted, esto ya está hecho de una vez por todas, y no hay que estar pendiente de que el actor ese día esté acatarrado... El pobre actor, que luego tiene al día siguiente que volver y hacer lo mismo, lo mismo, eso a mí me pone muy nervioso.



Hemos hablado de la poesía y del teatro, pero cabe hablar además de la narrativa y, dentro de ella, de la novela. ¿Le parece que este declive de la palabra afecta también al género novelístico?

Bueno, la novela, como decía antes, yo creo que es un género arcaico, porque la narrativa básica de hoy en día está en pantalla. Con palabras, ¿eh?, con palabras: por ejemplo, la venganza que representa el triunfo de los culebrones venezolanos frente a los de Estados Unidos es una maravilla, porque quiere decir que la gente no quiere doblaje, se identifica más con la palabra directa —aunque tenga un acento exótico, pero es lenguaje real—, que con el doblaje, que suena a muerto, a mecánico. Además, en el doblaje van demasiado rápido, son siempre las mismas voces, y tienen ya un sistema de articulación estándar, un sistema de fraseo y de melodía estándar. La gente oye a alguien que habla directamente, aunque tenga acento venezolano, y le entra inmediatamente.

Hace ya décadas que los novelistas no producen obras comparables a las cimas del género en la primera mitad del siglo XX: las de Proust, Joyce, Musil, Kafka, etcétera. No se ha ido más allá, parece.

Yo leo poca novela de las últimas décadas, pero es posible que si leo poca es precisamente porque lo poco que leo no me llama a leer más. Pero, claro, hoy día Balzac estaría trabajando para la televisión, ¿no? (*risas*).

Los debates sobre el estado actual de la literatura y de la cultura adolecen de una gran imprecisión. En su opinión, ¿hay que hablar de crisis de la lectura de literatura, de crisis del libro como objeto y vehículo cultural o, más ampliamente, de crisis general de la creación literaria?

El libro está absolutamente en crisis, se publica mucho pero no se lee nada; el asunto es ése: la mayoría de los ejemplares se extinguen o se convierten en pasta de papel sin haber sido leídos por ojo humano; eso los editores lo sospechan pero no lo quieren decir. Lo que se llama leer un libro lo sabe hacer muy poca gente, y además requiere hacerlo despacio, con un regodeo sonoro... Miramos los libros por encima: yo mismo, de muchos de los libros que recibo leo unas pocas páginas, y ya está.

Muchos de los que leen, además, lo hacen acumulativamente, con la actitud del coleccionista cultural que ve en cada nuevo libro una suerte de fetiche o trofeo que añadir a su acervo personal.

Claro, están las bibliografías, por ejemplo, ¿quién va a leer todo lo que sale en las bibliografías, todos los libros que aparecen por ahí?: imposible.

Y, sin embargo, usted mismo ha leído mucho...

...Yo he leído muchísimo, entre otras cosas porque he leído a una velocidad excesiva. Ahora, para mí los únicos libros importantes son los que yo he releído o pienso releer.

¿Por ejemplo?

Por ejemplo *El Quijote*: estoy dispuesto siempre a leerlo. Pero, volviendo a la cuestión que usted planteaba hace un momento, la lectura está peor que el libro. Todos hemos tenido, o nos han regalado, o hemos regalado *El Péndulo de Foucault*, ¿y quiénes lo han leído?: yo no. Yo leí la mitad de *El nombre de la rosa*, la mitad.

A propósito de Umberto Eco, parece que con él y con otros autores —Milan Kundera, Claudio Magris, Bruce Chatwin, Félix de Azúa: cada uno a su manera— cobra nueva fuerza en los últimos años la simbiosis entre novela y ensayo. George Steiner incluye esta mezcla dentro de lo que él denomina post-ficción, una nueva tendencia literaria de amplias proporciones en la que se diluyen las barreras que tradicionalmente habían separado géneros y estilos: libros de viajes, autobiografías, no ficción novelada, dietarios, ensayos, reportajes, etcétera.

Bueno, es que las clasificaciones de los editores, las librerías y las bibliotecas obligan mucho. Un libro como *El Danubio* de Magris se publicó en una serie

novelística; es un bello libro, pero ¿qué hacía allí? Es un libro muy valioso pero no tiene nada que ver con una novela. Y sin embargo el editor —yo creo que astutamente— lo puso como novela, porque, ¿qué hacer?, ¿presentarlo como ensayo?

Quizá porque la novela es hoy —a diferencia del soneto, por ejemplo— una especie de macrogénero capaz de fagocitar otros géneros y estilos, algo así como una esponja que ya no responde al canon novelístico del siglo XIX.

La novela hoy en día es un rótulo, y ponemos bajo ese rótulo lo que no queremos poner bajo otro rótulo. Por otra parte, el gusto por los géneros testimoniales a que usted aludía antes ha existido siempre. Daniel Defoe vendió *Robinson Crusoe* porque no dijo que era una novela, sino que era un reportaje... Yo lo que creo es que hay un género hoy en día que tiene una vitalidad y una gracia literaria que no se le reconoce, que son ciertas columnas y ciertas crónicas periódicas. Hay que pensar que muchas veces los géneros que nos parecen importantes no dan tan buenos resultados como otros que no son reconocidos como géneros importantes. En el Romanticismo español, ¿qué es lo más decente que conservamos?: pues los artículos de Larra. Hay por ahí —no voy a nombrarlos—, pero hay por ahí algún que otro columnista que, pensando en el juicio del mañana, da cuarenta vueltas a todos los escritores premiados y academizados. Uno se encuentra que hay ahí una cosita en el periódico que la lee uno con verdadero gusto, y que además contiene referencias a lo que está pasando, y tiene sus gracias literarias, y a lo mejor sabe muchísimo de literatura y tiene todo un fondo de cultura, presentada irónicamente como un chiste.

A qué géneros periodísticos se refiere: ¿reportaje?, ¿crónica?, ¿columna?

Puede haber buenos reportajes también, pero yo estaba pensando en la columna y en la crónica como géneros, diríamos, escritos completamente por una persona.

Por cierto, ¿cuál es su columnista preferido?

Umbral, porque siempre está hablando de temas nuevos, y luego también sabe astutamente renovar sus esquemas y sus bromas.

¿Hacia dónde va la literatura?

No lo sé. Había un dramaturgo francés al que le preguntaron: «¿Cómo cree usted que será el teatro del futuro?», y dijo: «Si lo supiera, lo haría yo» (*carcajadas*).

Pero hay indicios, por ejemplo, de la decadencia de algunos géneros antes apreciados, del auge de nuevos géneros y de nuevos estilos, de un cambio

en la actitud general ante la literatura e incluso de la misma noción de literatura.

Lo que hay también son falsas presencias. La novela está jugando una apariencia que no tiene, luego. Hay grandes premios y se publican muchas novelas, pero luego resulta que eso, un *best-seller* novelístico, comparado con un programa de televisión, se queda en nada. Porque además el programa televisivo la gente lo ha visto, pero el *best-seller* casi nadie lo ha leído. Volviendo al ejemplo anterior, a géneros modestos como la columna y la crónica; ahí se pueden hacer maravillas, aunque no en el sentido novelístico tradicional. Se pueden hacer y se hacen ensayos de una calidad literaria asombrosa. Por ejemplo, *Las palabras* de Sartre para mí está muy por encima literariamente de todo el resto de su obra. ¿Y qué es eso: memorias, ensayo? No lo sé, pero para mí es un libro espléndido, un libro que no encaja bien en ningún género. Esto lo dijo Walter Benjamin ya hace tiempo, hablando de Proust: que una obra literaria auténtica del siglo XX tenía que inventar un género nuevo y dejarlo agotado y abolido; decía él que como el Angelus Novus, el ángel creado para cantar un cántico nuevo que luego desaparecía.

¿La pérdida del gusto por la literatura tiene que ver, en parte, con los criterios y las prácticas didácticas aplicadas en la enseñanza básica y media?

Claro, el exceso de teoría en la enseñanza es absurdo. Lo que tienen que hacer los chicos es aprender a leer en voz alta, y aprender textos diversos de memoria, y ser capaces de leer entonando y enterándose de un texto a la primera. Y esto es lo que falla en la escuela, y si empieza ya a fallar en la escuela elemental, ya después en la Universidad es tarde; si a los dieciocho años uno no tiene sentido de la palabra y el oído y la lectura, pues ya no lo va a adquirir.

¿Cree que esa pérdida del verdadero gusto por la lectura, del «placer del texto», afecta incluso a la crítica literaria: que hoy hay críticos que no saben en verdad leer porque no saben escuchar el texto?

Ése es el problema: que uno no ve en muchos críticos el gusto de leer un libro —el gusto o el disgusto—, y de decir después: «Pues esto es un bodrio», porque en la crítica nunca se habla mal de un libro; entonces quiere decir que nos están engañando, o a lo mejor el crítico se está engañando, porque tiene miedo a decir que el libro es malo.

¿Tiene eso que ver con las abundantes componendas y connivencias entre críticos, escritores e instituciones culturales, con la endogamia que reina entre los llamados intelectuales?

Sí, pero en el fondo más que nada tiene que ver con el chantaje cultural: con el no saber valorar, no saber decir algo interesante sobre el libro. Saber decir: «Mire usted, este señor no sabe escribir, no saben hacer una frase». Esto no se

dice nunca, aunque debería decirse. Muchas veces pasa que hay escritores famosos e importantes que no saben hacer una frase, que se nota que no han leído lo que escriben, cuando en realidad escribir es algo que se hace al dictado, oyendo las palabras.

Esto que dice usted me recuerda una pequeña pieza de Heinrich von Kleist que usted gusta de citar a menudo: «Sobre la gradual puesta a punto de los pensamientos en el habla»...

Sí, es de Kleist, sí. Es un texto que nos recuerda que pensamiento y lenguaje son una sola cosa. Pero lo bonito es que Kleist describe ese carácter borroso y de tanteo que hay siempre en ese proceso que es a la vez palabra e idea. Que naturalmente la escritura no sale bien en el primer instante, pero que en el acto de escribir uno empieza a aclararse, llegando tal vez al final de la frase a una conclusión imprevista que a lo mejor más valía no haber sacado.

¿Como afecta a la filosofía contemporánea esta conciencia nueva de la identidad entre pensamiento y lenguaje?

Aquí hay dos casos. Uno es no darse por enterados, que es lo que hace la mayoría de los filósofos, la inmensa mayoría. La otra posición es darse cuenta, y entonces es terrible; pasa lo de Wittgenstein, que se calló durante bastante tiempo porque pensó que si uno no puede ser exacto más vale no hablar, hasta que luego ya reaccionó y pensó que más vale hablar, aunque sea inexactamente, y entonces introdujo lo del juego de lenguaje. Luego está el caso Heidegger, que es un tramposo impresionante, que lo que hacer es decir: «Yo voy a hacer un lenguaje mío, nuevo, originario», a base de la etimología y de descoyuntar el sistema verbal alemán. Es un ejercicio curioso, ¿no?

Lo que acaba de decir me trae a la memoria la paradoja de la paloma de Kant, que usted suele contar en sus clases.

Para Kant había el problema de que la paloma imaginaba que volaría mejor sin aire. Entonces muchos filósofos piensan que pensarían mejor sin lenguaje (*risas*).

¿Qué relación se da entre palabra e imagen en la vida mental?

El lenguaje siempre tiene una dimensión de imagen, siempre; pero a su vez, una imagen sin lenguaje no es una imagen. No hay imagen que no nos haga preguntarnos: «¿Y esto cómo se llama?»; y viceversa: no hay manera de pensar, de hablar sin un chorro, sin una especie de línea continua de imágenes; que podrán ser idiotas, que podrán ser ridículas, que podrían ser absurdas para otra persona que las viera en nuestro interior. Va uno y pregunta: «¿Por qué ve usted esa imagen si está pensando en eso?», y el otro va y le suelta: «¡Ah!, mire, yo me entiendo, ¿sabe?».

Usted también suele citar la frase: «Yo sólo me conozco de oídas», me parece que de Paul Valéry.

Sí, y es que esa cita que yo antes la hacía tanto como de Valéry resulta que es mía. Lo que dice Valéry es otra cosa; dice que «hablamos de nuestro cerebro de oídas», lo cual es muy diferente. Pasa muchas veces que uno recuerda las cosas confusamente y a veces las mejora; en este caso parece ser que me salió algo más interesante, sí. Hasta que un día me dije: «Caramba, si esta frase no era de él, era mía».

Carmen Martín Gaité, en *El cuento de nunca acabar*, sostiene que la narración tiene un gran papel en la manera como tejemos nuestro propio recuerdo, nuestra propia identidad.

Bueno, yo siempre explico a mis alumnos que el lenguaje es básicamente narrativo, y más todavía: teatral. Nosotros al hablar montamos un teatrillo en el que yo soy el personaje, pero inmediatamente yo mismo me reemplazo por otro personaje. Oyendo hablar a la gente corriente por ahí, uno ve que es un teatrillo, porque la gente nunca expone ideas a otros, sino que lo que hace es montar un teatro, incluso con voces. Cada uno cuando habla dice: «Y entonces fui y le dije, digo..., y entonces fue y me dijo, dice...». Ahí está la fórmula básica del lenguaje, que no sólo es narrativo, sino teatral, y teatral quiere decir falsete, es decir, voces que son de un personaje y no de un yo íntimo.

¿Entonces dónde queda la identidad de cada uno, la famosa y presunta noción de identidad, personal e intransferible?

Pues no lo sé, no lo sé. Como decía Nietzsche: «Mi llamado yo». Hay una continuidad en mi memoria; me acuerdo de lo que vi ayer, eso sí, pero realmente la identidad no sé en qué consiste. En definitiva, la identidad está en el documento nacional de identidad, que tiene un número... (*risas*). Eso es lo único que yo puedo aducir ante otros, ¿no?

Albert Chillón