

El arte de la palabra como terapia

MARÍA MERCEDES GARCÍA REGA
Universidad de Valladolid

Hace algún tiempo, asistí a una de las últimas conferencias de Gonzalo Torrente Ballester, impartida para la Universidad de la Experiencia. Durante el coloquio con el público, le pregunté de qué manera influía la personalidad del autor en su elección de una forma, de una voz, de un estilo; él, pacientemente, tuvo la cortesía de explicarme las diferencias entre los tres conceptos, dentro de su noción del autor literario como un artesano más que como un genio iconoclasta, mostrándonos, con ejemplos de sus novelas, cómo había tratado de encontrar el lenguaje y el género literario más convenientes a aquello que deseaba narrar, y que no era él mismo, sino otra cosa. Al insistir yo en interrogarle sobre cómo había que hacer para encontrar la *voz propia*, el perfecto ajuste entre un estilo literario y la personalidad de quien escribe, me aconsejó reflexionar sobre la confusión de mis puntos de vista.

Ni que decir tiene que me resistí y refunfuné (durante al menos dos semanas), hasta poder asumir las razones del maestro. Sin darme cuenta, había hablado con una boca prestada, haciendo uso de uno de los lugares comunes más habituales y asentados en el discurso crítico universitario. Un discurso que se ha redactado para el servicio de una clase muy restringida de lectores no competentes en materia de creación, pero que es, al mismo tiempo, la única palabra autorizada (o *la* palabra autorizada, por antonomasia) de que dispone un autor novel para expresar sus incertidumbres y sus esperanzas en la tarea de la escritura. Aquella disparidad de criterios con Torrente Ballester me acabó de convencer de la necesidad de equilibrar nuestros estudios con un discurso que *hable desde dentro*, que teorice el arte literario desde la perspectiva de quien lo crea.

El primer problema que presenta el proponer que se elabore una teoría de la creatividad literaria, enlazando los mecanismos mentales con su plasmación en productos lingüísticos, es que hay que recurrir en gran medida al testimonio

personal del que escribe. Los autores tienden a no identificarse con las afirmaciones, a veces peregrinas, de los teóricos, críticos e historiadores de la literatura, mientras éstos hacen notar que las teorizaciones de los escritores son, a menudo, científicamente inutilizables, más poéticas que su poesía misma. Este desencuentro (que no siempre se da) no impide que siga siendo deseable desarrollar un discurso a medio camino entre lo intuitivo y lo metódico, aunque no lográsemos superar nunca, no ya el nivel de la especulación, sino incluso el de la mera opinión.

La Crítica Literaria se preguntará: ¿para qué sirve una teorización semejante, qué aporta a la comprensión o a la interpretación de los textos escritos, que constituyen el auténtico objeto de análisis con el que nos enfrentamos a diario? «Para producir nuevas obras» sería una respuesta adecuada si la Teoría hubiese proporcionado alguna vez a un escritor lo que se necesita para crear un texto, y ése no ha sido nunca el caso, ni siquiera el de la *Poética* aristotélica en el neoclasicismo francés. Pero, dejando a un lado estrechos utilitarismos, la Teoría de la Literatura debería alcanzar cierta autosuficiencia, independizándose de los objetivos y procedimientos que convienen o caracterizan a la Crítica Literaria, a pesar de que sus intereses converjan en algunas zonas. Signifique o no un servicio para la Crítica, a la Teoría le corresponde elaborar saberes teóricos (que no por fuerza han de ser inmediatamente aplicables, ni aplicables en absoluto, al análisis de textos concretos) acerca de cada uno de los elementos que forman parte del universo llamado «hecho literario», entre los cuales el autor no es el más pequeño. Mediante un símil algo impropio, podría decir que comprendo la Teoría de la Literatura como un saber especulativo, y la Crítica como un saber tecnológico.

Resulta impresionante la agudeza de Heidegger y su discípulo Gadamer al desvelar la naturaleza lingüística, histórica y cultural de nuestro *Dasein*, ser-en-el-mundo (Heidegger, 1982; Gadamer, 1988). Sin embargo, la formulan como una naturaleza sin resquicios por los que pueda colarse algo distinto, algo que escape a lo dado. La hipótesis del círculo —o de la espiral (Schökel y Bravo, 1994:66-67)— hermenéutico de la comprensión, con el sutil descubrimiento de la estructura de los prejuicios y su sistema de sucesivos ensayos aproximativos a la cosa-en-sí, constituye un intento de suavizar la extrema rigidez de esta teoría, disimulando su parálisis, su incapacidad para explicar de dónde surge lo nuevo. Y, en el fondo, niega que lo nuevo exista en sí mismo, devalúa el estatuto de la creación en favor de la perpetua presencia y la revelación: cada vez que aparece, para Heidegger lo nuevo es solamente una más entre las epifanías del Ser, que se sucederán unas a otras hasta que se agoten las posibilidades del desvelamiento.

Pero la mente humana es lingüística sólo en parte. No sólo porque sentimientos, emociones e intuiciones constituyan modos de conocimiento, sino porque, incluso cuando la mente lingüística recorre sus archivos en busca de un significante que se adecúe a aquello que desea significar, semejante ras-

treo exige una incorporación primera de ese algo a la mente por canales y en términos no lingüísticos. Se estaría elaborando, en realidad, una traducción¹ desde un modo de comprensión no hablada al modo privilegiado como canal del raciocinio: el *logos*². O, si no, ¿cómo podríamos determinar cuándo una palabra es correcta o incorrecta, a menos que poseamos con anterioridad alguna clase de conocimiento sobre lo que tal palabra ha de encerrar (modificándolo)? Y no se trata del referente: un pedazo del mundo real, de la cosa-en-sí, para los lingüistas funcionales (Lewandowski, 1982); ni del significado, tan formalizado como cualquier otro nivel gramatical (Coseriu, 1977; Greimas, 1971); sino de la realidad vista por la subjetividad, pero aún informada por el lenguaje.

Los elementos de la creatividad artística en el campo de lo literario responden primariamente a una labor de enlace entre la zona de incorporación no lingüística y la zona extremadamente reglada del lenguaje (el ejemplo más fácil: las metáforas visionarias). Por el contrario, las variaciones —que preferiría llamar artesanales— de un modelo establecido, como las combinaciones de las rimas en los tercetos de un soneto, o los esquemas de hipérbatos barrocos, tienen como origen una motivación distinta, por más que las metáforas visionarias pueden resultar en un momento dado tan artesanales como las variantes métricas resultar ilativas: ningún recurso literario funciona en exclusiva en uno solo de estos ámbitos (el artístico y el artesanal), que se entrelazan, se superponen, nunca se anulan. Pero hablaré sobre la causa de lo artesanal un poco más adelante, pues me interesa resaltar ahora que entiendo que la mente humana no es sólo una mente razonante y lingüística, ni el conocimiento, como quiere Gadamer, mera acumulación de tradiciones, por extraordinariamente compleja que esa acumulación llegue a ser. Esta forma de contemplar la naturaleza humana acaba encontrándose en el compromiso de destruir la creatividad, negándola, o destruirse a sí misma como explicación global, aceptando que no le cabe. Si fuera cierto que la (cada) subjetividad no consigue aprehender más que lo que le permite el (su) *logos*, erigido en marco único de toda comprensión (en otras palabras, si fuera cierto que es lenguaje todo cuanto somos, que *Dasein* es igual a *logos*) (Gadamer, 1998:33), desembocaríamos, no en la cárcel del lenguaje, abstracto y común a una colectividad, sino en la cárcel de los idiolectos³, y llegaríamos a la imposibilidad absoluta de la comunicación. En las paradojas derrideanas sobre la naturaleza inaprehensible, vacía, del lenguaje, como la paradoja del aplazamiento infinito del significado (Derrida, 1967; 1975), tal vez haya una sabiduría incontestable, pero la Teoría

¹ No se llega a una igualdad matemática [$\alpha = \beta$]; β reajusta a α de tal modo que, como máximo, se producen aproximaciones [$\beta = \alpha'$, α'' , α''' ...], como en la traducción de una lengua natural a otra.

² *λογος* (*logos*) en su primer sentido: palabra.

³ *Idiolecto*: el conjunto de las realizaciones particulares de un sistema lingüístico por cada uno de sus hablantes, en especial en el nivel fonético y léxico-estilístico. Desde una postura

de la Literatura no puede aceptarlas porque se sitúa en un nivel gnoseológico algo más bajo que el de la filosofía, o bien en una posición más vital: si nuestro trabajo se funda en un axioma, éste consiste en la existencia y la eficiencia tanto del lenguaje como del arte producido con él.

De lo hasta aquí expuesto surge un segundo principio, que redefine la ficcionalidad. Según la fenomenología, la subjetividad no tiene a su alcance conocer las cosas-en-sí, sino sólo las cosas modificadas en relación a sí misma, puesto que, en la medida en que las modifica, las conoce (Eagleton, 1983; Gadamer, 1998:27-31; Habermas, 1982:14-32). Por tanto, no hay diferencias profundas entre el discurso de la ficción y el de la no-ficción: toda historia narrada es una historia *construída* por una subjetividad; en el marco de la mente humana no se encuentra nada semejante a una realidad libre del influjo del sujeto que la contempla. Más aún: desde mi punto de vista, las artes de la palabra no fomentan tanto el que se comprenda un conjunto de hechos como la manera en que un yo determinado los comprende, estableciendo así una relación personal. Un diagrama que representase los mínimos elementos imprescindibles de la literatura debería sustituir la flecha bidireccional entre el lector —o el autor— y el texto, donde la flecha significa la lectura o la escritura, respectivamente, por otra entre autor y lector, en la que la flecha (el texto) constituye el instrumento o canal de la relación personal⁴. Los esquemas de la lectura y la escritura serían fragmentos de este diagrama mayor, pues los textos nunca dejan de ser entidades inertes, cuya relación con las entidades vivas del esquema (autor y lector) sólo puede calificarse de *diálogo* figuradamente. Sin embargo, el peso de la teorización ha recaído, bien en el texto *per se* (desde la catalogación de la *elocutio* hasta los formalismos del siglo XX), bien en las necesidades o deseos del lector-crítico, desde la Hermenéutica a la Estética de la Recepción, pasando por las historias biografistas de la literatura. Aunque ya se haya proclamado la «muerte del autor» (Barthes, 1977), hemos carecido, en términos generales, de una teoría de la creatividad literaria, en comparación con una hipertrofiada teoría de la lectura.

ockhamista, habría tantas lenguas como idiolectos, pues sólo lo individual tiene existencia en sí mismo: cualquier agrupamiento en unidades superiores procede de aplicar a lo real los mecanismos racionales de síntesis y abstracción (Lewandowski, 1982). El término *idiolecto* fija la virtual comunicabilidad que persiste en el logos, y que los hablantes sortean conviniendo hasta cierto grado, precisamente, en un sistema lingüístico.

⁴ Para no complicar la argumentación innecesariamente, ignoraremos en este artículo el importante papel del cuarto elemento de la relación literaria: los mediadores (el mercado del libro, la tradición y las instituciones culturales). El motivo es que se trata de un elemento con una conducta peculiar: cada hueco de la tríada autor-texto-lector es imprescindible para el establecimiento de la relación literaria; sin embargo, el cuarto elemento, siendo exterior a este núcleo, modifica los términos de la relación al estar siempre presente, incidiendo sobre cada uno de los otros tres elementos.

Ficcionar consiste en proponer los parámetros lingüísticos que determinan la existencia de una *historia*, de tal manera que el lenguaje quede enlazado con lo externo a él. No equivale exactamente a narrar ni a fingir mundos paralelos a lo real, porque abarca también los discursos no narrativos y los considerados tradicionalmente no-fictivos. La *historia* condensa y escenifica los lazos, traducidos a lenguaje, que una subjetividad concreta establece entre la realidad y ella misma, con el fin de otorgarle sentido. Durante el proceso de la «traducción», los ejes paradigmáticos y sintagmáticos tanto del lenguaje como de la historia delimitan el contenido mental lingüísticamente informe, recortándolo a la vez que confiriéndole nuevas opciones para proponer lazos entre la subjetividad y las cosas-en-sí.

Los mecanismos de la ficcionalidad se encuentran ligados al lenguaje en general, no sólo a unos cuantos tipos de significantes o de significados. La *competencia literaria*⁵ no afecta al nivel de la ficcionalidad, sino al «pacto artístico» y al nivel de lo «artesanal», términos que aclararé en las próximas páginas. Por lo tanto, sugeriría reemplazar, por lo que concierne a la ficcionalidad, el sustantivo español «escritor(a)», con sus connotaciones de 'práctica habitual', 'éxito', 'publicación', 'pericia', 'no-oralidad'... por el sustantivo griego ποιητης (*poiētēs*), que designaría a «toda persona que crea con palabras», sea una anécdota graciosa en una fiesta familiar, sea una *Madame Bovary*⁶. Renunciando para este cometido al nombre *poeta*, se evitarían tanto las confusiones con los autores de un género literario particular, como las connotaciones de que se ha ido cargando esta palabra a lo largo del tiempo. *Escritor(a)* debería corresponder en exclusiva a quienes crean mediante la palabra escrita.

La ficcionalidad surge cuando la mente otorga sentido al mundo, a fin de comprenderlo. Pero ese otorgamiento no se realiza en el vacío, sino en el eje de las tensiones entre el aislamiento (o la peculiaridad) y la comunión (o convención). Desde antes de nacer, estamos insertos en las tradiciones de una comunidad que en algunos aspectos se aísla de las comunidades presentes y pasadas que la rodean, y en otros conviene con ellas; como individuos, también nos inclinamos a una u otra fuerza según las circunstancias. En las relaciones lingüísticas, nunca desaparece la referencia a un tú, singular y/o plural: hasta el 'alter ego' de la reflexión no es más que un *tú* disfr-

⁵ El término «competencia literaria» (Aguar e Silva, 1977) se apoya en la noción de *competencia lingüística* («el saber relativo al hablar mismo y a su configuración») desarrollada por Coseriu (1988:11). Para Aguiar e Silva, la competencia lingüística de los hablantes de una lengua es bidireccional y simétrica: ambos actúan como receptor y emisor; la competencia literaria, por el contrario, es unidireccional y asimétrica, porque el lector puede recibir el mensaje, pero no envía otro similar (otro texto literario).

⁶ Se observará una ampliación en el sentido de ποιητης, que en griego significa «fabricante, creador, artesano», y también «poeta», pero sin entender por tal a toda persona que cree mediante palabras, sino a la que lo hace conforme a ciertas reglas o convenciones.

zado. Por esta causa, la ficcionalidad lleva imbricado el objetivo de seducir al otro⁷.

¿Por qué el vocablo «seducción»? Porque responde a la pregunta sobre los términos en que establece el yo (el autor) su relación con el tú (el lector-receptor; la posteridad, los predecesores, él mismo). Algunos de los fines del arte de la palabra que se han señalado históricamente: llamar la atención sobre sí mismo, sorprender, gustar, hacer pensar en lo que el texto dice, conmover las emociones, adherir a una causa o convencer... pueden equipararse fácilmente a las estrategias y los fines de la seducción, que el diccionario explica como la acción y el efecto de «engañar con arte y maña; persuadir suavemente al mal; embargar o cautivar el ánimo; incitar con promesas o engaños a alguien a que haga algo, particularmente, a tener relaciones sexuales». Dos de los lugares comunes en la literatura la comparan con una amante y con una bella mentira. Desde mi punto de vista, *seducción* resume bien la naturaleza de las tensiones entre la intención del autor, con su vehículo de camuflaje lingüístico, y el juicio del lector, esquivo por principio. Pero es posible ir más lejos, añadir una observación más aguda, casi incisiva, sobre la naturaleza de la seducción en el arte. Para Platón (*República*, libro X, 595a-608c), carecemos de defensas, como seres racionales, ante el arte, que tiene precisamente el objetivo de subvertir la razón movilizándolo lo que hay en nosotros de infrarracional (lo animal, lo venial, el placer) y de soberrracional (la locura divina, lo dionisiaco, la *manía* o *furor*). Si esta «locura» debe afectar al receptor, por los motivos que hemos señalado arriba, más aún al creador: el arte surge sólo en un estado de «arrebato» (intuición, delirio), cuando el control consciente de la obra es sustituido, previa dejación tanto de lo racional como del ego, por la rápida, audaz e inconsciente integración de múltiples elementos —a menudo, opuestos— bajo el dominio de la imaginación, en un mecanismo conocido como *insight*.

A menos que el autor haya intuido las condiciones de la creatividad que acabamos de exponer, encontrará las reglas de composición que le ofrecen las poéticas y las retóricas, tanto antiguas como modernas, incomprensibles o, en el mejor de los casos, de una aplicabilidad arbitraria. Y esto es así porque, aunque se presenten como teorizaciones situadas en el nivel de la autoría, realmente se comportan a la manera de un «bricolage»: una red de técnicas compositivas que operan en el nivel del texto, manteniéndose en su mayor parte en el grado de la descripción. He denominado a este conjunto de actuaciones sobre el texto «artesanía», para conservar, así, su vinculación con la palabra «arte». Debido al esfuerzo y la energía que el autor emplea en ejercitarse en lo artesanal, a veces llega a trincar su relación con el receptor, sustituyéndola por una fascinación por las condiciones de producción de su obra. No es de extrañar que el lector se sienta excluido, se aburra y condene tales textos, porque ha sido expulsado de

⁷ Un «otro» sin connotaciones filosóficas ni psicoanalíticas, en su sentido deíctico.

la relación literaria. Sin embargo, no hay que confundir este fenómeno de narcisismo con el pacto artístico mediante el cual el autor se compromete con el lector a una búsqueda permanente de los medios técnicos necesarios para seguir provocando la seducción, cuando un medio concreto haya dejado de ser operativo, o bien para que no se sature y deje de serlo. En un nivel mucho más secundario (en realidad, formando parte del conjunto de condiciones necesarias para que se dé experiencia estética en el ámbito de la literatura), se ha hablado de que el lector se compromete a respetar el *pacto ficcional*: un acuerdo de credibilidad —dentro de unos márgenes implícitamente negociados entre autor y lector, que reciben el nombre de «verosimilitud»— por el cual el lector suspende lo conocido para aceptar las normas de existencia propuestas por el autor para su fábula. Que la verosimilitud no es «natural», no se da por mera copia del mundo sensible, sino que se trata de un mecanismo sintáctico exigido por, e inserto en, la *symmetría* o conmensuración que rige el arte autónomo, es fácil comprobarlo: una verosimilitud desmesurada (esto es, la transcripción exactísima de lo real) toca en lo absurdo, en lo inverosímil, en lo paródico, en la disolución de sí misma, como en el *Ulises* de Joyce, o el *Tristram Shandy* de Sterne.

El arte literario (definido desde una teoría de la creatividad que necesariamente enlaza la tríada autor-texto-lector) surge del efecto acumulado de la ficcionalidad, la artesanía, la seducción y la capacidad de conmoción estética. Sin experiencia estética, no hay arte, incluso si queda anulada solamente por impericia del receptor. De la misma manera que la creatividad precisa del talento, de la educación y de la práctica, la experiencia estética, bien emocional (la *sublimidad*, según Pseudolongino), bien intelectual (la *agudeza*, según Gracián)⁸, reposa sobre las facultades naturales de la mente humana para conmoverse y asombrarse, educadas por el trato con las obras. Aventuraré aquí la hipótesis de que no es imposible que las controversias en torno a Góngora estallasen en este punto en particular. Hacia 1613, el contenido de las leyendas mitológicas se estaba agotando, iniciaba un proceso de reducción a sustantivos que culminaría en la miniaturización del rococó, con Menéndez Valdés. En poemas como las *Soledades* y el *Polifemo*, lo formal habría ocupado las zonas estéticas abandonadas por el contenido; mientras para algunos lectores el resultado se mantuvo en lo artesanal, otros defendieron su carácter artístico, reconociéndole capacidad para producirles una experiencia estética y revelando, así, un cambio histórico en la manera de recibir el arte de la palabra. Pero, ¿qué ocurre en el caso contrario, es decir, cuando en una obra que produce experiencia estética no había, en origen, intención artística, y quizá ni siquiera artesanal, como podría presumirse en el caso de un diario? Nuestra hipótesis es que la tríada productor-obra-receptor se compone de *huecos* susceptibles de ser llenados por una variedad de ocupantes. Durante la escritura de un diario, el hueco «recep-

⁸ El desarrollo argumentado de la afirmación que involucra a Pseudolongino y Baltasar Gracián se encontrará en un próximo artículo, con el título «Agudeza y Arte de ingenio - *Peri hypsous* (De lo sublime)».

tor» puede aparecer inicialmente cubierto por la propia persona que lo redacta. Si el diario se hace público, sus lectores ocuparán, con toda naturalidad, el hueco «receptor», estableciendo con el texto las mismas relaciones que si hubiese sido creado desde un principio para su publicación.

Los términos «literariedad» y «poeticidad» (García Berrio, 1989:51-58) reflejan también el problema de la disyunción (innecesaria) entre artesanía y arte. Lo literario, indistinguible de lo poético desde el punto de vista del autor, se encuentra íntimamente vinculado a las coordenadas del tiempo y del espacio: Ante la pregunta «¿es el texto 'A' literario?» se debe oponer «¿con referencia a qué?». La literariedad es un *cómo* que define el conjunto finito de convenciones (un juego de equilibrios entre lo familiar y lo extraño) a las que debe ajustarse un texto en un lugar y un momento histórico determinados, a fin de que se establezca la relación artística. Por tanto, equivale y no equivale a lo artístico, pero, desde luego, no contiene valores absolutos, cerrados o universales, aunque sus componentes gocen, en abstracto, de una alta permanencia y transmisibilidad. Fijémonos, por ejemplo, en uno de los elementos formales de las cantigas de amigo galaico-portuguesas: la brevedad. La brevedad es una cualidad literaria que se manifiesta también en otros textos, como el *haiku* japonés, los cuentos de Esopo, o los pasos de Lope de Rueda. Permanece en el tiempo y se transfiere a otros espacios, pero no garantiza ni anula, por sí sola, la literariedad de un discurso.

El concepto de 'literariedad' como «conjunto de propiedades y peculiaridades lingüístico-estéticas de un texto» (García Berrio, 1989:53) podría haber absorbido algunos caracteres de la prosa, en su vertiente denostada de «lo prosaico», del despreciado trabajo del manufacturero; libre de su misticismo, el de 'poeticidad' («el resultado de raíces sentimentales e imaginarias que se vincula a la completa y compleja globalidad textual de la obra literaria», «la realidad de (...) unos *universales estéticos*» (García Berrio, 1989:54)) parece haber sido construido sobrevalorando la lírica, desgajando a la imaginación de lo artesanal, y tomando el efecto psicológico que produce un género concreto por síntoma de excelencia artística, lo que revela prejuicios afectivos. La Poética de la Imaginación utiliza el concepto «poeticidad» para subordinar a sí misma lo artístico, que, curiosamente, hace consistir en el uso, original de cada obra, pero universal en cuanto que antropológico, del corpus de símbolos que ella misma estudia y que son tan aplicables a un texto literario como a una escultura de Bernini (Bachelard, 1989; Burgos, 1982; Durand, 1960 y 1968; García Berrio, 1989). Es dudoso que artes como la escultura o la arquitectura deseen hablar de la «poeticidad» de sus creaciones, por lo que me agrada que la Poética de la Imaginación se retrajese a una gramática de los símbolos (aplicada, en nuestro caso, al arte literario), según el proyecto de Robert Graves en *La diosa blanca* (Graves, 1983). Finalmente, entiendo que la noción de poeticidad encubre un original kantiano: la idea de *placer estético*: independiente de la *techné* artística (la literariedad), dispara nuestros resortes sentimentales antropológicos: por ejemplo, el sobrecogimiento ante la profundidad infinita del cielo nocturno (Kant, 1997:114-125 y 183-227).

Por lo tanto, la dicotomía literariedad / poeticidad sólo se mantiene observando las obras desde la perspectiva del lector. La poeticidad se revela hasta cierto punto ajena al autor e independiente de su esfuerzo: aunque haga gala de un manejo prodigioso de los *universales estéticos*, ante la misma obra sus lectores pueden conmovirse o sentirse indiferentes. La poeticidad precisa criterios comparativos (contraponer unas obras con otras) para ser distinguible; además, sólo lo es *actuando como lector*. Sin embargo, hemos matizado con la frase «hasta cierto punto» esa ajenidad del autor, porque la selección de elementos en el almacén de lo imaginario no es del todo inocente ni arbitraria por su parte: ha de tener en cuenta la respuesta aproximada que puede esperar de sus lectores, si pretende que su obra funcione (sea como arte, sea como objeto de mercado).

En las coordenadas de nuestra teoría de la creatividad, sobre la falsa dicotomía entre el arte y lo artesanal y la tríada inseparable autor-texto-lector, se sitúa también el tema del surgimiento de los géneros históricos. A nuestros ojos, los géneros históricos aparecen como una superestructura extraída de un conjunto de obras cuyas características similares destaca, mientras neutraliza bajo el marbete de «variantes», o ignora, aquéllas en que difieren. En el momento de su apogeo, los géneros históricos se presentan como la cristalización de unas formas y unos contenidos que han alcanzado una *estabilidad combinatoria* (por ejemplo, la combinación de [dama, galán, gracioso] + [verso de arte menor] + [tema: de la honra]... en la «comedia de capa y espada»), es decir, que se han condensado y comprimido, centrando sus límites en unas posibilidades concretas (para que haya 'comedia nueva', la «dama» no ha de ser un *senhor* feudal ni una *matrona*, sino una *tapada*). Pero, por lo que respecta a la creación de nuevos géneros, la clave se encuentra precisamente en esas «variantes» que se ignoran, porque, de hecho, no forman parte de lo que constituye al género de que se trate.

Todo texto se edifica por combinación de 'a' y 'no-a', donde 'a' equivale a las convenciones literarias previas, tanto a las actualizadas en obras como a las virtuales, que el autor conoce por múltiples vías (por su experiencia de lector, por sus estudios, por comunicación con otros escritores, etc., etc.). La creación oscila continuamente entre los polos de lo familiar y lo novedoso, entre la norma y la desviación, en un juego de equilibrios cuyo fin consiste en despertar la seducción del lector. Las desviaciones se producen, no obstante, con referencia a un *margen de aceptabilidad*, que es el bloque de las formas cristalizadas (los géneros históricos establecidos), de tal modo que un texto puede ser reconocido sin error por los lectores como todavía perteneciente a un género, o estimado como suficientemente distinto para no ser ya perteneciente a ese género. Pero ¿cómo se cruza esa frontera entre la variante y el nuevo género?

Cada sociedad resalta aquellas obras literarias cuyos rasgos responden a las preocupaciones, intereses y necesidades que caracterizan a su época histórica. Ese resalte no sólo se da en el etéreo terreno del prestigio, sino en el muy material de las variabilidades del mercado editorial: cuando un autor aventura una

obra en el límite de los márgenes de aceptabilidad del género al que la adscribe, y esa obra gusta, probablemente será imitado por otros escritores que añadirán rasgos nuevos a los rasgos de la obra exitosa, convirtiéndola, así, en margen de aceptabilidad para sus seguidoras. En un proceso de negociación entre lectores y escritores, se afianzan unas condiciones concretas y se desdeñan otras. Sólo cuando se ha superado el período de conciencia implícita del nuevo género, cuando la negociación ha culminado en la cristalización de un número elevado de características, podemos ver con claridad las opciones aceptadas como pilares del nuevo género, y entender, retrospectivamente, las rechazadas como variantes, sin darnos cuenta de que, de haber sido preferidas, podrían haber determinado el surgimiento de una forma literaria muy diferente. La constante renovación de los géneros históricos no es sólo previsible, sino la condición *sine qua non* sobre la que se asienta su existencia.

De todo lo dicho anteriormente se desprende una consecuencia (por desgracia, obvia): que no es fácil hacer arte, puesto que todas las exigencias expuestas, que llevan en su seno lo imprevisible y lo variable como una luna negra de lo convencional, han de cumplirse al mismo tiempo, al menos en un grado mínimo. *Eppur si muove*, porque al ser humano le es necesario. Una de las razones de esta necesidad reside en la capacidad que posee (en un grado sólo superado por la música) el arte de la palabra para actuar terapéuticamente, tanto sobre el autor como sobre el lector. Esta función, secundaria por lo que respecta al establecimiento de la relación artística, pero poderosa, motiva al uno a crear y al otro a escuchar. Su presencia no elimina la de otras funciones secundarias del arte literario, cuando éste ejerce como juego, magia, instrumento de dominación o canal de comunicación con lo divino. Por el efecto terapéutico que causa el recrear con palabras lo informe, ocurre que los lectores leen lo que no está escrito, amparándose en el recurso a la interpretación o la alegoría, y que los autores ven claros los textos ilegibles, excesivamente cifrados con claves de acceso casi nulo. Del propósito de sanación son testigos tanto la catarsis aristotélica como el fluir de conciencia de Joyce o Faulkner. Debido a su potencial medicinal, los textos anestesian, calmando el dolor; antipiréticos, bajan la fiebre (aunque en casos como el de *Werther*, la suban); alucinógenos, muestran imágenes increíbles; purgan lo enfermo; mediante la risa y la tragedia, deshacen la tensión nerviosa; consuelan y, si confiamos en el psicoanálisis de Freud, curan. Para aceptar y comprender la realidad de este efecto, presente en toda la literatura, la teorización debe seguir protegiendo, a través de una teoría que hable *desde dentro*, el hilo que une al último poeta del día con los chamanes y con los clásicos.

Al concluir este artículo, me asalta el temor de haber dado a entender que la creatividad se asienta en exclusiva sobre la figura del autor. Soy consciente de que el lector posee una creatividad peculiar, que se explica mejor como «recreación» y que cuenta con normas distintas a las de la creatividad del autor. La pragmática y las numerosas teorías de la recepción las han discutido, con resultados excelentes.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIAR E SILVA, V. M. DE (1977). *Competencia lingüística y competencia literaria. (Sobre la posibilidad de una Poética generativa)*. Madrid: Gredos, 1980.
- ANÓNIMO / ARISTÓTELES (1985). *Sobre lo sublime / Poética*. Barcelona: Bosch.
- ASENSI PÉREZ, M. (1998). *Historia de la teoría de la literatura (desde los inicios hasta el siglo XIX)*. Valencia: Tirant lo Blanch, vol. I.
- BACHELARD, G. (1989). *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*. París: José Corti.
- BARTHES, R. (1977). «The Death of the Author». En *Image Music Text*, S. Heath (ed.). Londres: Fontana.
- BURGOS, J. (1982). *Pour une poétique de l'imaginaire*. París: Seuil.
- COSERIU, E. (1977). *Principios de semántica estructural*. Madrid: Gredos.
— (1988). *Competencia lingüística. Elementos de la teoría del hablar*. Madrid: Gredos, 1992.
- DERRIDA, J. (1967). *L'écriture et la différence*. París: Seuil.
— (1975). *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.
- DURAND, G. (1960). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Madrid: Taurus, 1981.
— (1968). *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu.
- EAGLETON, T. (1983). *Literary Theory. An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- FLAX, J. (1990). *Psicoanálisis y feminismo. Pensamientos fragmentarios*. Madrid: Cátedra –Universitat de València– Instituto de la Mujer, 1995.
- FREUD, S. (1993). *La interpretación de los sueños*. Madrid: Alianza, 3 vols.
- GADAMER, H. G. (1988). *Verdad y método: fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Sígueme, 3ª ed.
- (1998). *El giro hermenéutico*. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA BERRIO, A. (1989). *Teoría de la literatura (la construcción del significado poético)*. Madrid: Cátedra.
- GRACIÁN, B. (1993). *Obras completas. El Héroe. El Político. El Discreto. Oráculo manual y arte de prudencia. Agudeza y arte de ingenio. El Comulgatorio. Escritos menores*. Madrid: Turner, vol. II.
- GRAVES, R. (1983). *La diosa blanca. Gramática histórica del mito poético*. Madrid: Alianza, 2 vols.
- GREIMAS, A. J. (1971). *Semántica estructural (Investigación metodológica)*. Madrid: Gredos.
- HABERMAS, J. (1982). *Conocimiento e interés*. Madrid: Taurus.
- HEIDEGGER, M. (1982). *El ser y el tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- KANT, I. (1997). *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa, 7ª ed.
- LEWANDOWSKI, Th. (1982). *Diccionario de Lingüística*. Madrid: Cátedra.
- PLATÓN, *La República*. Pavón, J. M. y Fernández Galiano, M. (eds.), Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1981, 3ª ed.
- SCHÖKEL, L. A. y BRAVO, J. M. (1994). *Apuntes de hermenéutica*. Madrid: Trotta.