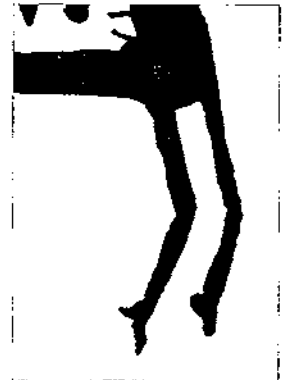


**Jenaro Talens:
reflexión teórica
y práctica
artística**

Alfredo
Saldaña
*Universidad
de Zaragoza*



Herederas en gran medida de los logros alcanzados por el formalismo ruso, las diversas corrientes del estructuralismo literario han abordado el estudio del lenguaje poético desde el paradigma teórico de considerar el poema como una manifestación lingüística peculiar, dotada de elementos retóricos y expresivos particulares. Pocos, muy pocos autores, señala José María Pozuelo Yvancos (1988, p. 213), “hasta la mitad de la década de los setenta, se preguntaron por la especificidad pragmática del poema, o dicho de otro modo, por la poesía como forma especial de comunicación entre un emisor y un destinatario”. Integrante del circuito semiótico de la comunicación artística, es precisamente el nivel pragmático al que queremos dedicar una atención especial en estas páginas, en las que veremos cómo se presenta y cómo se comporta en el análisis semiótico de un texto artístico singular: la poesía de Jenaro Talens (Tarifa, 1946), concretamente en cuatro de sus obras: *Otra escena/Profanación (es)* (1980a), *Proximidad del silencio* (1981), *Tabula rasa* (1985) y *El sueño del origen y la muerte* (1988)¹. Hay en la vida de Talens dos facetas (el poeta y el profesor universitario de Teoría de la Literatura) cuya relación es de causa-efecto; tal como él mismo ha explicado en alguna ocasión, la teoría ha sido el instrumento del que se ha servido para reflexionar sobre su propia labor poética: “pero en mi caso haber publicado una decena de libros de ensayo o de teoría ha sido una manera de reflexionar por escrito sobre temas que de un modo u otro me preocupaban como escritor [...] Se puede seguir muy bien el sentido de mi trabajo ensayístico si se va viendo paralelamente lo que ocurre en la poesía que escribía por esas fechas. La poesía ha sido siempre el motor principal y quien ha marcado las pautas” (Talens, 1986, p. 42). Jenaro Talens ilustra con nitidez esa actitud característica de nuestro tiempo según la cual la creación poética suele ir acompañada de una especulación, de una reflexión teórica acerca de esa misma creación poética, actitud fundada para la modernidad por Baudelaire y sancionada por poetas como Rimbaud, Mallarmé, Valéry o Eliot.

Superados los parciales y limitados enfoques con que la lingüística ha abordado el estudio del lenguaje poético hasta bien entrada la década de los setenta (enfoques predominantemente inmanentistas orientados hacia la descripción de las estructuras sintáctico-semánticas y fonológicas que configuran el texto), ese mismo estudio se ha visto enriquecido y completado de forma notable por la inclusión de factores extralingüísticos, considerados durante mucho tiempo como irrelevantes en el proceso de la comunicación artística. Analizar el comportamiento de estos factores y la función que adoptan en el discurso literario es completamente relevante para determinar el carácter y el alcance artístico de un texto poético particular.

Desde un punto de vista puramente pragmático, escribe Ursula Oomen (1987, p. 139), “la poesía no puede ser definida ya por las propiedades gramaticales de su lenguaje, sino por el comportamiento particular de los distintos factores comunicativos” (autor, receptor, tiempo y espacio de la enunciación, espacio de percepción de la enunciación, propiedades fonológico-sintácticas y contenido semántico del enunciado, interrelación que se establece entre el autor y el receptor a través del texto artístico, etc.).

¹ Citaremos utilizando las siguientes siglas: *OE/P*, *PS*, *TR* y *SOM*.

De entre los factores comunicativos que acabamos de mencionar nos fijaremos en cuatro que U. Oomen (1987, p. 140) destaca sobre los demás. Son todos ellos factores cuya naturaleza no es lingüística, que superan el espacio del texto y pertenecen a ese escenario más amplio que es el hecho literario: 1) el destinador y el destinatario (que, como veremos, pueden o no coincidir con el autor y el receptor del texto); 2) el tiempo y el lugar de la enunciación; 3) el espacio de percepción de la enunciación; y 4) la interrelación que puede establecerse entre autor y receptor del enunciado. Veamos cómo se presentan y cómo funcionan estos factores en los textos poéticos mencionados de Jenaro Talens.

El propio Talens (1978, p. 47) ha escrito que dentro del nivel pragmático “se integran por una parte aquellos elementos que remiten a la relación autor/obra y a la correspondiente obra/lector, y por otra la referida al lugar de inserción de ambos, como sujetos de una práctica significativa, dentro del conjunto de prácticas que constituyen una formación social”. Autor y lector son, a la vez, productores y productos del discurso artístico, causa y resultado del mismo, voz y sonido, principio y fin. Desde un punto de vista estructural el texto se presenta como el factor primordial de la comunicación artística, donde el autor y el receptor han perdido buena parte de su entidad; frente a esta concepción, desde una perspectiva semiótico-literaria el autor (que, insisto, puede o no coincidir con el emisor, con el destinador) es reivindicado como un elemento decisivo en el circuito de la comunicación poética: “Sin autor, no hay obra; pero es esta verdad perogrullesca la que para muchos teorizadores literarios precisa demostración. Devolverle su importancia no implica restituirlo al trono desde el cual gobernó la crítica, sino reconocer el hecho obvio de que el poema recibe su intención significativa del poeta, y de que a éste lo ha movido un designio de comunicación, sin el cual no puede imaginarse cómo se hubiera decidido a escribir” (Lázaro Carreter, 1990, p. 20). Sin embargo, esta recuperación del autor como factor integrante del proceso de la comunicación artística está muy alejada de la visión que de ese mismo autor tiene la crítica positivista, materializada en la falacia biográfica que pretende ver en toda manifestación del *yo* artístico una extensión del *yo* real del poeta. El autor se presenta ahora desprovisto de intencionalidad, perfiles psicológicos definidos y voluntad subjetiva; es una “función-lugar [que] posee una serie de características que podríamos intentar esquematizar en tres bloques: a) organización de un mundo; b) trascendencia de lo concreto-individual; y c) deseo de placer (intelectual o físico, o ambos a la vez)” (Talens, 1978, p. 49). El primer bloque alude a las relaciones que se establecen entre el mundo real y el mundo del texto, que se presenta ya como algo independiente de la intencionalidad del autor que provocó su puesta en marcha. El segundo bloque tiene que ver con la naturaleza crítica, incisiva y revolucionaria que toda manifestación artística consecuente debe poseer; esto es, cuestionamiento, puesta en tela de juicio tanto de los contenidos artísticos como de la manera particular de tratar dichos contenidos. El tercer bloque, común a todas las prácticas artísticas, pone en funcionamiento ese resorte que abre la llave de la esteticidad. Fernando Lázaro Carreter (1987, p. 168) defiende la posición del lector como el lugar donde se actualiza el valor estético de la obra literaria: “el papel del lector es decisivo: a él corresponde poner en marcha todo el proceso comunicativo [...] El lector es quien corre con la iniciativa de crear la situación de lectura [...] Y es en esas circunstancias de lugar, tiempo, cultura, temple anímico, etc., donde se actualiza la obra literaria, creada como mera propuesta por el autor.

Es allí, por tanto, donde esa obra adquiere, si lo adquiere, su valor estético". Manuel Ángel Vázquez Medel (1987, p. 121), que parte del componente pragmático que presenta la semiótica, sitúa también este valor estético en la recepción del texto artístico: "La semiótica estética será la producción de sentido (estable) que se origina del proceso de lectura que transforma un espacio textual en texto. Resulta de la convergencia entre determinados rasgos del espacio textual y la 'convención de esteticidad' o norma social que nos permite reconocer un texto como artístico. Esa 'convención de esteticidad' forma parte de nuestro módulo de recepción individual como 'código estético'".

Los factores que intervienen en el proceso de la comunicación artística hacen de éste algo verdaderamente complejo e influyen de forma decisiva en el modo en que se utiliza el lenguaje literario, y, viceversa, la manera en que se presenta este mismo lenguaje contribuye a perfilar los rasgos definatorios de esos factores. De entre los factores comunicativos que señala U. Oomen nos fijaremos en primer lugar en los papeles del destinador y del destinatario. Mientras que en la mayoría de las situaciones lógico-comunicativas identificamos la utilización del pronombre personal *yo* con el hablante, y la de *tú* con el destinatario, en la lírica, en muchas ocasiones, los pronombres personales no codifican de la misma manera este sistema de referencias². Aún más que otros discursos artísticos, la lírica muestra numerosos casos en los que desconocemos la identidad que se esconde tras el *yo* del destinador, que se presenta más o menos próxima, más o menos alejada del destinatario tanto en el espacio como en el tiempo. Dada la ambigüedad referencial característica del lenguaje poético, resulta a veces difícil alcanzar una identificación precisa del *yo* hablante, y es entonces la polivalencia interpretativa (el *yo* denota a varias personas) un recurso perfectamente factible³. Hay, sin embargo, en la poesía de Jenaro Talens muchos casos en los que es evidente la identificación del destinador con el poeta,

Caído el antifaz morir de nuevo
el goce únicamente de un desnudo cpitafio
la solidez de mi poema haciéndose estertor (OE/P, p. 36)

² Los pronombres personales pertenecen a esa clase especial de unidades gramaticales que Jespersen denominó *conmutadores* (*shifters*). Según Jakobson, los conmutadores (que se caracterizan por su referencia obligatoria al mensaje en cuestión y por la ausencia de un único significado general constante) se asocian al objeto representado por medio de una regla convencional y mantienen con ese mismo objeto una relación existencial: "Yo significa la persona que dice yo. Así, de una parte, el signo *yo* no puede representar a su objeto sin ser asociado al mismo 'por medio de una regla convencional' [...] . Por otra parte, el signo *yo* no puede representar a su objeto sin 'estar en relación existencial' con el mismo; la palabra *yo* designando al locutor está existencialmente relacionada con su elocución" (Jakobson, 1975, p. 310).

³ Luis Beltrán Almería (1990, p. 40) revisa las categorías de sujeto de la enunciación y sujeto de conciencia en el discurso narrativo, y propone una concepción dialógica de la enunciación y sus sujetos en la que "las categorías mecánicas, producto de una constelación de oposiciones binarias, deben ser sustituidas por categorías dialécticas que respondan a elementos materiales concretos de la producción del discurso".

¿me reconoces aire
bajo la corteza de las palabras en que fui?
mi voz navega sin vacilaciones
en un paisaje de sonidos (OE/P, p. 46)

Vagas apreciaciones con que amueblo un orden
que nada espera cobijar. Ah, si mi voz pudiese
vivir con ignorancia en la indefinición (PS, p. 39)

Sabrás que, al fin, no hay nada misterioso,
cómo y dónde se inicia, tras el maquillaje,
ese monólogo de sombras que llamamos poema.
Yo, que tanto he escrito sobre lo que ignoro,
ya no pretendo comprender... (TR, p. 17)

Cuando escucho el azar
de estas palabras que te escribo
es lo que no sabemos que podemos ser
lo que mi cuerpo escribe desde su silencio (SOM, p. 87)

una identificación que hace del *yo* hablante el sujeto activo de una reflexión permanente sobre el propio acto de la escritura poética, en el que la voz, expresión de la existencia del poeta, es un sonido más en ese universo poblado de palabras. Así, el poeta es (o ha sido) en la medida en que dice (o ha dicho) palabras, en una línea de pensamiento muy próxima a la del Beckett de *The Unnamable*: "I'm in words, made of words, others' words [...] I'm all these words, all these strangers, this dust of words, with no ground for their settling, no sky for their dispersing, coming together to say, fleeing one another to say"⁴. René Jara (1989, p. 27) ha escrito: "La construcción del sujeto ha sido uno de los puntos de mira privilegiados de la investigación poética de Talens, pero su estructura es absolutamente otra. El 'yo' no existe fuera del texto; en el acto mismo de decir ["No se dice lo que se hace, se hace un decir", afirma Talens (1978, p. 48)], el sujeto se estructura a sí mismo y al mundo como objetos, como materiales de derribo y engañosa fundación. El 'yo' es un lugar vacío, sujeto y objeto de la referencia a la vez. La aventura del lenguaje es el único acontecer al que tiene acceso". Acontecimiento que, sin embargo, es perfectamente compatible con este verso de *OE/P*: "vivo donde no accede mi lenguaje" (p. 43). Vida y literatura son ya dos formas diversas e indisolubles que expresan la compleja unidad del

⁴ Jenaro Talens es un reconocido y apasionado lector de la obra de Samuel Beckett, parte de la cual ha traducido al español y a la que ha dedicado algunos trabajos.

universo experiencial del poeta. La traducción a un acto de habla de la aventura poético-imaginaria tiene un referente claro y preciso, además de fisiológico: “No sólo no se puede eludir nuestro cuerpo como lugar desde el que enunciar cuanto decimos sino que, más allá de todo eso, sólo consideramos decible (al margen, por supuesto, de su misma y probable imposibilidad de ser dicho) lo que nos atañe y nos implica. Salimos, pues, de nosotros para buscar la objetividad de los hechos es ignorar que, como ya afirmaba Nietzsche, no hay hechos sino interpretaciones” (Talens, 1979, p. 11)⁵. Por otra parte, una excesiva mitificación del cuerpo como lugar desde el que el yo establece su relación con el exterior y como espacio del que dependen tanto la identidad del sujeto como su concepción del mundo puede conducir a posiciones extremadamente egotistas, socialmente reaccionarias y peligrosas, obsoletas desde un punto de vista artístico en el sentido de que alimenten principios como el narcisismo o, una de sus formas más tristes, el patetismo. Gilles Lipovetsky (1992, p. 61) ha descrito este resurgir del cuerpo como objeto de veneración y culto en las sociedades contemporáneas:

la representación social del cuerpo ha sufrido una mutación cuya profundidad puede compararse con el desmoronamiento democrático de la representación del prójimo; el advenimiento de ese nuevo imaginario social del cuerpo produce el narcisismo. Así como la aprehensión de la alteridad del otro desaparece en beneficio del reino de la identidad entre los seres, el cuerpo mismo ha perdido su estatuto de alteridad, de *res extensa*, de materialidad muda, en beneficio de su identificación con el ser-sujeto, con la *persona*.

En la poesía de Jenaro Talens, que lleva a la práctica artística ese segundo bloque que él mismo atribuye en sus textos teóricos al autor (*vid. supra*), la reflexión sobre el acto y el objeto poéticos aparece como un motivo fundamental en sus diferentes discursos (artístico y teórico). En “Los cuadernos de Riverview Tower”, postfacio de *TR*, escribe Jenaro Talens: “Se ha dicho que esa aventura [la escritura poética] tiene que ver con el conocimiento, pero no escribo cuando sé, sino cuando ignoro, forzado por la obstinación que otorga el desconcierto ante lo incomprensible; cuando sentir se vuelve tan insoportable que resulta necesario el exorcismo, en ese extinto diálogo con alguien que ya no soy, aunque pretenda devolverme, hecha imagen, una experiencia cuyo único estatuto de verdad radica en su imposible verbalización” (p. 89). Una reflexión sobre el acto y el

⁵ Michel Foucault, en un ensayo sobre la hermenéutica moderna basado en las técnicas de interpretación de Nietzsche, Freud y Marx, lleva casi hasta el paroxismo la idea nietzscheana acerca de que no hay hechos sino interpretaciones: “en el fondo ya todo es interpretación, cada signo es en sí mismo no la cosa que se ofrece a la interpretación, sino la interpretación de otros signos [...]. Esto se observa ya en Marx, que no interpreta la historia de las relaciones de producción, sino que interpreta una relación que se da ya como una interpretación, porque se ofrece como natural. Incluso Freud, no interpreta signos, sino interpretaciones [...]. De esta forma Nietzsche se apodera de interpretaciones que son ya prisioneras unas de otras. No hay para Nietzsche un significado original. Las mismas palabras no son sino interpretaciones” (Foucault, 1981, pp. 36-37).

objeto poéticos que el poeta coloca la mayoría de las ocasiones en la voz del sujeto poemático, un ser sometido a profundos y permanentes cambios, recreado y transformado constantemente en el proceso de la escritura, y que ha sido motivo de meditación continuada en Talens (1986, p. 40):

Me parece que la única forma materialista de plantear la problemática del sujeto poemático es hacerlo en términos de espacio en proceso de constitución/transformación constante. Por el contrario, *cerrar* ese espacio en torno a una especie de sujeto único (la persona física, pongo por caso) es transformar el sujeto (histórico) en ideológico, porque es falso. La idea de sujeto concebido como un espacio en el que se desarrolla la escena venía del concepto de cuerpo de Nietzsche [...] : un lugar cambiante que, como ha dicho Klossovski, es un cuerpo procesual o un proceso corporal más que un cuerpo fijado como tal⁶.

Hay, por el contrario, otros casos en los que el destinador no se identifica necesariamente con el poeta, ni con ningún otro referente extratextual, sino sólo con arreglo al sistema de relaciones inherente al universo del texto. Frente a la actitud patética defendida tan a menudo en épocas pasadas, la lírica contemporánea se caracteriza por presentar un sujeto poético anónimo, desprovisto de cualidades y atributos que puedan identificarlo con facilidad. Jenaro Talens se sirve en muchas ocasiones de este sujeto poético anónimo y autorreflexivo e ilustra con él algunos de los logros alcanzados por la lírica moderna: la ruptura de la conexión automática entre sujeto poético y autor del poema y la conquista de un universo poético donde la autorreflexividad y la ambigüedad son características esenciales. Los ejemplos siguientes muestran este sujeto junto a una de las aspiraciones más intensamente perseguidas por la lírica moderna y contemporánea: expresar lo indecible, decir el silencio.

Dice, quizá no adviertan mi silencio. (PS, p. 99)

[...] con exasperación cambia de rumbo, dice
 “buscas las líneas entre los silencios, yo
 buscaba sólo los silencios”, dice
 “el sol se pone cuando nos tocamos” (PS, p. 101).

En otras ocasiones la identidad del destinador, sin coincidir con la del poeta, queda perfilada con precisión en el texto, que nos proporciona la información necesaria, como en el primer fragmento del poema “Monólogo de Peter Pan”,

⁶ También de Nietzsche procede el abandono de la idea metafísica del sujeto entendido como unidad, ajeno a escisiones, transformaciones y dialécticas, idea característica de cualquier filosofía de la reflexión basada en la autoidentificación y en la reconciliación del sujeto consigo mismo, y que una ontología hermenéutica radical como la propuesta por Nietzsche ha combatido (Vattimo, 1989, p. 43).

He vigilado durante las largas noches de tu invierno
 la imagen de esos niños en el jardín,
 esa tribu de niños que sonrían,
 hechos de tiempo, y tótem, y aventura,
 una hilera de rostros sin disfraz
 donde a menudo huiste, deseando
 que el relator del sueño fuese yo. (SOM, p. 51).

En la configuración del destinatario del discurso artístico se producen procesos semejantes a los que acabamos de ver en el papel del destinatario. Es necesario, en primer lugar, diferenciar las categorías de lector y de destinatario. El lector (que puede o no coincidir con el destinatario del texto) *reconstruye* el poema en la lectura y se introduce como una parte activa en el proceso de la comunicación poética, en el que un acto de habla ha sido transformado en un discurso artístico; visto así, el lector *reactualiza* el poema dotándolo de significación al poner en marcha los resortes necesarios que convierten ese poema en un texto vivo y dinámico, sometido a continuas y siempre diferentes lecturas. En "El espacio del poema", poética incluida en *El vuelo excede el ala* (1973) y reproducida después parcialmente en (1980b), de donde cito, deja constancia Talens de la importancia que tiene para él la figura del receptor de la obra artística: el hombre que contempla un cuadro o el que lee un poema "se ha introducido, como parte *activa*, en un proceso de transformación cuyo final [...] es él mismo como producto y como resultado. Transformación que es muerte y es renacimiento [...] Muerte del estatismo y la insignificancia de unos signos [...] para dar paso al dinamismo de la significación" (p. 262). Por lo que respecta al destinatario (categoría en la que ahora nos vamos a centrar), es muy frecuente en la lírica contemporánea que a través del *tú* el poeta se esté hablando a sí mismo, en un proceso de desdoblamiento, proyección de la propia imagen (ahora desvirtuada) y fragmentación de la identidad que tiene en el espejo la forma de representación simbólica más empleada⁷,

tú quienquiera que seas
 renuncia al otro que no eres
 en el cubil de cada espejo
 insiste
 en explorar tus límites
 no te asuste ese rostro artificial
 que te devuelve tu mirada (OE/P, p. 57).

El *tú* amoroso ocupa un lugar sobresaliente en el discurso poético de Jenaro Talens; es un *tú* que se presenta diluido en zonas de sombra debido a las distintas posibilidades de

⁷ Túa Blesa (1990), en un trabajo cuyos presupuestos son válidos para otros poetas, analiza las diferentes variantes con que se presenta el motivo del espejo y su capacidad de generación de diversos temas en la poesía de Leopoldo María Pancro.

interpretación a que puede ser sometido (persona física perteneciente al área de influencia de la vida del poeta; destinatario imaginario; el propio lector),

El día viene ahora hasta nosotros como presencia sólida y el aire que me azota dice que en el silencio oscuro de mis pasos hoy somos al fin dos, yo, tú, nunca nosotros ni su crimen lejano, reconocida tú, por quien camino. (PS , p. 31)

Duerme bajo la misma oscuridad, junto a los mismos muebles, en el mismo cuerpo donde a menudo penetraba, como aprendizaje tibio y cotidiano, hablando en el idioma de tu desnudez, y algo que no eras tú, ni yo, de pronto nos hacía naufragar al dictado de una explosión inexplicable. (TR , pp. 9-10)

La luz me piensa. Escucho cómo tu cuerpo hilvana los atardeceres en esta claridad recién llovida y se posa en la piedra. Ah, si anunciase el gorjeo del sol y el agua inmóvil. ¿Oyes?, la noche habla y un aire arrecia sobre el promontorio que forman mis dos manos sobre ti. (SOM , p. 58).

Es posible que el *tú* se refiera al padre, o al lector (nombrados o no expresamente en el texto poético), como en los ejemplos siguientes:

¿Cómo decirte ahora, padre mío, cuando los años han derramado en ti su obscenidad, ese rasguño blanco que no hiere, que ha llegado mi otoño, y tengo miedo? (SOM , p. 25)

Fingir que escucho mi silencio la sorpresa de un cuerpo sin segunda vez Sacrificar incluso su belleza en medio de esta claridad siempre difusa

Supongo que comprendes lo que quiero decir. (SOM , p. 67).

Sin embargo, en la mayoría de las ocasiones el destinatario interpelado con un *tú* no puede ser identificado (dada la información suministrada en el texto) de manera inequívoca con un sujeto particular, como en los siguientes ejemplos:

¿Quién eres? Te descubro
precipitándote en la duración
que no dura, en esa movible voluptuosidad
con que los párpados crepitan bajo la pantalla,
vertos de par en par o un murmullo de hélices
desvaído junto al velador. (OE/P , p. 15)

Sé que estás y no estás.
Hay alguien dentro, pero no eres tú.
Echa el cerrojo y sumérgete, desnudo, en el jardín,
en la fiesta de la luz, junto al laurel y bajo las estrellas. (SOM , p. 60).

En resumen, en el discurso poético de Jenaro Talens la ambigüedad, la multiplicidad sémica y la extensión de papeles hacen del *yo* y del *tú* (y, por tanto, del destinador y del destinatario) unos factores que se diferencian (debido a su uso desviado) radicalmente de los otros modos de comunicación verbal; en este mismo discurso poético es frecuente el uso de *yo* y *tú* como destinador y destinatario de contenidos imaginarios, irreales, fantásticos; el referente real, sin llegar a desaparecer, pierde frecuentemente en la lírica (género ficcional) buena parte de la entidad que tiene en otros géneros referenciales e históricos; por otra parte, el lenguaje poético se caracteriza en muchas ocasiones por la falta de contextualización del acto de habla del que procede el poema, lo cual facilita el resorte de la ambigüedad y la diversidad interpretativa de los posibles referentes.

El segundo grupo de factores que interviene en la comunicación artística en el que nos vamos a fijar es el formado por el tiempo y el lugar de la enunciación, cuya expresión en el texto poético está ligada al destinador y al destinatario, factores ya contemplados. Mientras que en la comunicación verbal (oral o escrita) que se produce en las situaciones cotidianas el hablante da por conocida la localización espacio-temporal o la precisa correctamente si desca aludir a ella, en el lenguaje poético, sin embargo, al igual que ocurre con el uso de *yo* y *tú* , no rigen las mismas normas de comportamiento. El destinador puede utilizar el tiempo presente (o el pasado o el futuro) sin indicar un punto exacto de referencia al que sea posible adscribir su enunciado, o todos a la vez en un proceso en el que se han borrado las huellas del paso del tiempo,

Prudente, el fuego rompe
broza en los muros, no es abril ni sueña
ningún rumor en la enramada, es tarde,
tarde para fingir, los vidrios no conocen
el subterfugio de representar. (OE/P , p. 17)

hablo de máscaras que sucedieron
o que suceden

o sucederán (OE/P , p. 66)

Sabrás que, al fin, no hay nada misterioso,
cómo y dónde se inicia, tras el maquillaje (TR , p. 17)

ese enemigo que inventó el espejo
y me instaló sin verme en su mirada (TR , p. 85)

Todo lo que seré, lo que soy, lo que he sido
está inscrito como una herida que no sangra
sobre tu rostro quieto, el tiempo de la pérdida
y el tiempo que llamamos de la reconstrucción (SOM , p. 59).

¿Desde qué tiempos nos habla esta escritura poética? ¿En qué lugares se sitúa? Las dimensiones lógicas del orden espacio-temporal se han roto. El poema se caracteriza por la quiebra del sistema cronológico y la suma de espacios interpuestos. Desconocemos cuándo se han producido (o en qué momento se están produciendo o cuándo espera el poeta que se produzcan) los acontecimientos descritos en los textos anteriores, si bien poco nos importa puesto que dicho conocimiento, en el lenguaje poético, no tiene ninguna relevancia para la comprensión de la totalidad del discurso artístico. El destinatario relaciona el empleo del tiempo presente en los textos poéticos, escribe U. Oomen (1987, p. 144), “no con un momento concreto del tiempo ‘real’, sino con el tiempo del acto de hablar, que no puede definirse en relación con un tiempo medido”. Al igual que ocurría con el destinador y el destinatario (factores de la comunicación artística sometidos, como hemos visto, a la ambigüedad, la multiplicidad sémica y la extensión de papeles), la expresión de las dimensiones de tiempo y de espacio en el discurso poético de Jenaro Talens también está marcada por la posibilidad de una diversidad referencial, perfilando así un juego muy serio en el que vida y literatura aparecen constantemente entrelazadas en un intento de dar respuesta a la pregunta esencial,

Mientras, tú y yo aprendamos la impostura
de fingir estar vivos en este trozo de papel.
Empapado de otoño y de una lluvia que no existe
ya no me busco en ti. Reposa en paz
en esa isla sin nombre rodeada de tiempo,
el reino frágil de tu eternidad, y olvídate.
No tengo espacio ya para tus sueños.
Otros, aquí y ahora,
esperan que regrese hacia un futuro
que ellos me ayudarán a construir.
Miro este cielo en ruinas
repetir la experiencia de ser cielo
y la luna que galopa sobre mi nuevo rostro
ya sin disfraz, el mío, me pregunta, ¿quién
soy?

(SOM , p. 61).

El tercer factor que considera U. Oomen es el espacio de percepción, sintagma con el que designa “la totalidad de factores que les vienen dados a los participantes a través de la situación. El espacio de percepción proporciona, por tanto, a los participantes en el acto de habla un conocimiento o percepción comunes de los objetos y acontecimientos implicados en la situación” (1987, p. 144). Tal como hemos contemplado que ocurría con los factores anteriores (destinador y destinatario, tiempo y lugar de la enunciación), en la comunicación no poética el destinador debe contextualizar su enunciado si quiere hacer referencia a la situación de la que parte; por el contrario, los textos poéticos están liberados de esta servidumbre, y presentan frecuentemente objetos, situaciones, experiencias, actos, procesos, hechos y acontecimientos desconocidos por el destinatario, quien, sin embargo, los hace inmediatamente suyos integrándolos en su universo referencial:

Nunca fuera tu cuerpo más que el aire que pasa.
Aquí, donde convergen la inmovilidad
de tu rostro, la niebla que sucede al amor,
la indeterminación de la lluvia sobre la terraza (*OE/P*, p. 15)

Y sin embargo es luz.
Puedo tocarla. Es aire.
Toda esta luz de estío,
tan diamantina como tu presencia. (*PS*, p. 23)

La mesa está vacía. Y junto a ella so-
lamente un bulto en una silla. Es grande y silencioso. (*TR*, p. 43)

Ella dormita en el salón. No es un
sueño. La miro respirar. Sonríe. (*SOM*, p. 20).

El lenguaje poético tiene una enorme facilidad para transgredir los límites espacio-temporales que rigen el lenguaje cotidiano, y crear así lo que U. Oomen denomina “espacio de percepción abierto” (1987, p. 146), no sometido a restricciones de lugar o de tiempo y que provoca, como los factores anteriormente considerados, una diversidad referencial que se traduce en una multiplicidad sémica. Frente al lenguaje cotidiano, que se caracteriza por ser una manera limitada de conocimiento y de apropiación de los elementos constitutivos de la realidad, el lenguaje poético de Jenaro Talens muestra en numerosas ocasiones lo frágil y débil de este conocimiento vano, lo quebradizo e inseguro de esta apropiación sólo imaginaria, donde el mutismo (esa forma activa de practicar el silencio) se revela como el estadio último al que conduce la consciencia de esta situación,

[...] murmullos que todo lo inventan
ígneos, y todo lo confunden
[...]
Mi nombre son los ojos que observan cuanto miro

perdido en la presencia que los nombres ocultan.
Y así, dictado por los huecos,
lo indecible se anuncia (*OE/P* , pp. 13-14)

Hablo con imágenes que no son lo que digo; no podría de otro modo.
Hubo un tiempo en que hablar simulaba que fuimos lo que ahora
somos [...] Aprender el silencio desgarró lo innombrable. (*PS* , p. 72)

[...] Hoy, tres meses después de
mi treinta y siete aniversario, he decidido al fin
que escribir mis poemas no es conversar con nadie
-para qué construir sílaba sobre sílaba otro nombre que no
existe- (*TR* , p. 30).

La interrelación que se establece entre autor y receptor es el último factor del proceso de la comunicación artística en el que nos vamos a fijar; dicha interrelación se produce por la inclusión (explícita o no) en el texto poético de verbos realizativos (decir, inquirir, alegar, afirmar, preguntar, aconsejar, informar, interrogar, declarar, revelar, etc.), con los que el destinador proporciona al destinatario (o solicita de él) a través de un acto de habla un determinado enunciado,

Hoy que tu piel resume
su opacidad, escúchame:
sólo a ti me dirijo,
sol invisible, noche, mi sola posesión
cuando nada poseo. Un otoño irreal
hunde en mí sus raíces. (*OE/P* , p. 73)

Oye, cansado, cómo prevalece el desafío de las voces, nieve fluyendo en
ojos ya sin cielo. (*PS* , p. 48)

[...] Díme, di quién soy,
esta voz que antecede a un habla muda,
y brota y te acaricia y no te toca (*TR* , p. 9)

[...] Me pregunta mi
nombre, supone que soy extranjero,
(mi tez morena, dice), *but don't worry* , que
él es también, me dice qué caro está todo
y si le invito a un jugo de manzana. (*TR* , p. 44)

[...] Dice que
es el asombro quien nos hace humanos,
el asombro compartido de ser dos, "¿comprendes?"
Dice que llora como si me amase. (*SOM* , p. 68).

Naturalmente, los enunciados expresados en los ejemplos anteriores mediante los verbos realizativos no denotan actos de habla realizados tal y como se enuncian y en ese mismo instante por el poeta, sino, en cada caso, "un enunciado que representa un acto de habla" (U. Oomen, 1987, p. 147). En suma, la interrelación que se establece entre autor y receptor, entre poeta y lector se traduce en un sistema complejo de influencias recíprocas en el que el lector puede incidir en el texto poético recreando el destinador y el destinatario, el tiempo y el lugar de la enunciación, y el espacio de percepción del acto de habla representado en el poema.

Tal como hemos visto, la multiplicación de los niveles comunicativos se da de una manera constante en la poesía de Jenaro Talens, una multiplicación que procede del peculiar tratamiento a que somete el poeta los diversos factores de la comunicación artística; este peculiar tratamiento dota al lenguaje poético de una riqueza extraordinaria al multiplicarse las posibilidades de comunicación. Ya que el texto poético no es necesariamente resultado de la voz de un destinador concreto, así como no está dirigido a un solo destinatario particular, puede (ese mismo texto poético) ser leído e interpretado en diferentes momentos y lugares; ya que el texto poético procura la posibilidad de hallar en él diferentes tiempos y espacios, momentos y lugares alejados y extraños pueden ser contemplados por el receptor como coexistentes y conocidos; ya que el texto poético, finalmente, se caracteriza por presentar espacios de percepción abiertos, puede transgredir los límites espacio-temporales y las restricciones de plausibilidad y de verosimilitud que rigen no sólo el lenguaje cotidiano sino también los géneros narrativos ficcionales. La poesía de Jenaro Talens se presenta así como un discurso artístico complejo y problemático cuyo alcance y delimitación resultan difíciles de precisar dado el peculiar comportamiento en el texto de los distintos factores comunicativos que hemos considerado en estas páginas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BECKETT, SAMUEL

(1975): *The Unnamable* , translated from the original French by the author, Londres, Calder & Boyars.

BEITRAN ALMERIA, LUIS

(1990): "La enunciación narrativa: El narrador y la voz dual", *Tropelías* , 1, pp. 27-41.

BLESA, TUA

(1990): "El laberinto de los espejos", *Tropelías* , 1, pp. 43-63.

FOUCAULT, MICHEL

(1981): *Nietzsche, Freud, Marx* , trad. de Alberto González Troyano, Barcelona, Anagrama.

JAKOBSON, ROMAN (1975): *Ensayos de lingüística general* , trad. de Josep M. Pujol y Jem Cabanes, Barcelona, Seix Barral.

JARA, RENÉ (1989): *La modernidad en litigio (La escritura poética de Jenaro Talens)* , Sevilla, Alfar.

LAZARO CARRETER, FERNANDO

(1987): "La literatura como fenómeno comunicativo", en J. A. Mayoral, ed. (1987), pp. 151-170.

LAZARO CARRETER, FERNANDO

(1990): "El poema y el lector (El poema lírico como signo)", en *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra.

LIPOVETSKY, GILLES

(1992): *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo* , trad. de Joan Vinyoli y Michèle Pédantx, Barcelona, Anagrama.

MAYORAL, JOSÉ ANTONIO, ED.,

(1987): *Pragmática de la comunicación literaria* , Madrid, Arco Libros.

OOMEN, URSULA

(1987): "Sobre algunos elementos de la comunicación poética", en J. A. Mayoral, ed. (1987), pp. 137-149.

POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARIA

(1988): *Teoría del lenguaje literario* , Madrid, Cátedra.

TALENS, JENARO

(1979): *Conocer Beckett y su obra* , Barcelona, Dopesa.

TALENS, JENARO

(1980a): *Otra escena/Profanación(es)* , Madrid, Hiperión/Peralta Ediciones.

----- (1980b): “El espacio del poema”, en Concepción G. Moral y Rosa María Pereda, eds., *Joven poesía española* , Madrid, Cátedra, pp. 259-262.

----- (1981): *Proximidad del silencio* , pról. de Juan M. Company, Madrid, Hiperión.

----- (1985): *Tabula rasa* , apéndice de Vicente Ponce, Madrid, Hiperión.

----- (1986): “(Re)incidencias y acotaciones (entrevista con Jenaro Talens)”, por Juan M. Company, *Quervo poesía* , monogr. 8, abril-mayo, pp. 33-43.

----- (1988): *El sueño del origen y la muerte* , Madrid, Hiperión.

----- José Romera Castillo, Antonio Tordera y Vicente Hernández Esteve (1978): *Elementos para una semiótica del texto artístico* , Madrid, Cátedra.

VATTIMO, GIANNI

(1989): *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica* , trad. de Juan Carlos Gentile Vitale, Barcelona, Paidós.

VAZQUEZ MEDEL, MANUEL ANGEL

(1987): “La semiosis estética en los textos literarios”, *Discurso* , 1, pp. 113-123.