

JENARO TALENS

## CON LOS CINCO SENTIDOS

MONO(DIA)LOGAR, MIRAR, LEER,  
ESCUCHAR, PENSAR

CÁTEDRA

**Jenaro Talens, *Con los cinco sentidos. Mono(dia)logar, mirar, leer, escuchar, pensar*. Madrid: Cátedra, 2023, 328 pp.**

Si la publicación de *El sujeto vacío. Cultura y poesía en territorio Babel* (Cátedra, 2000) fue un acontecimiento en el ámbito de la teoría literaria y el comparatismo en nuestro país, la aparición de su segunda parte, 23 años después, no lo es menos. El propio autor precisa en un brevísimo prólogo que este libro responde al mismo concepto de un todo orgánico compuesto de fragmentos, toda vez que estos son recontextualizados, más allá de sus funcionalidades de origen, y revisados para formar parte de un vo-

lumen atravesado por una mismo episteme, que podemos denominar teórico-comparatista relacional, donde los distintos objetos de estudio o prácticas artísticas se consideran en función de unos mismos problemas teóricos. Al lado de la práctica poética, la actividad nuclear para la escritura de Jenaro Talens, las partes del volumen se corresponden con cinco movimientos que generan una arquitectura de resonancias musicales<sup>1</sup> sometida a actividades relacionadas con los sentidos, un nuevo modelo para subrayar el carácter materialista del pensamiento literario del autor.

La primera parte, “Mono(dia)logar” es un pórtico solo aparentemente autobiográfico (género, en sentido estrecho, *imposible* desde la teoría de Talens), irónicamente titulado “Poesía y verdad. Del nombre inexacto de las cosas” (en homenaje a Goethe y a Juan Ramón Jiménez), no porque el autor de *Cenizas de sentido* confíe en la capacidad de la poesía para ofrecer “una imagen estable y objetiva del mundo”, sino más bien porque no puede aspirar sino a “un proceso ininterrumpido de interpretaciones puntuales y contingentes” o, dicho de otro modo, porque su empeño ha radicado siempre en “no hablar *de* mí, sino *desde* mí” (37). Este capítulo, desde su inicio, contiene ya el núcleo del libro, la polémica epistemológica o teórica entre realismo y vanguardia o básicamente la división entre los poetas que escriben para transmitir (comunicar) lo que saben y los que escriben para descubrir (conocimiento) lo que ignoran (13). Adscrito a esta última, la voz narradora del poeta ensayista recorre las claves vitales entreveradas de la doble actividad literaria y académica, ambas vividas al ritmo del velocista que fue en su primera juventud (son varias las vividas por el autor). Entre aquellas destacamos el magisterio inicial de Rafael Guillén en Granada; el descubrimiento temprano también de Samuel Beckett, bajo continuo de su poética y pilar en su capacidad para evitar la confesionalidad íntima y el lirismo y colocar sobre el lenguaje y la imposibilidad del sentido pleno la clave de bóveda de un idea de la composición poética que se construye muy pronto desde una radical intermedialidad: “El diálogo entre visualidad y ritmo musical del verso era

<sup>1</sup> *El sujeto vacío* consistía en una nómina de 19 textos sin apartados o agrupaciones, en este libro son 17.

el motor que hacía funcionar la maquinaria compositiva” (26). En esta línea prima la importancia de los *iconotextos* (cada vez más frecuentes en su poesía del siglo XXI) donde el diálogo sobre todo con la fotografía y la inclusión (no ilustradora) de imágenes “libera” a las palabras de su supuesta función referencial. Se suma a ello la presencia fertilizante del cine en su poesía como dispositivo narrativo y modo de enunciación, con el montaje como procedimiento constructivo, capaz en tanto dispositivo de socavar la idea y pregunta por el autor. La materialidad o primacía funcional de su lenguaje contagia el proyecto retórico poético de Talens, en pos de aquel “sujeto vacío” desplegado en el poema. Los lectores interesados en la evolución de su poesía, encontrarán un breve y preciso repaso de la misma junto con las claves de la coherencia de una búsqueda, tan lingüística como progresivamente despojada y profunda “en esa extraña experiencia de mirar hacia fuera mirando hacia dentro” (35).

La segunda parte, titulada MIRAR, ofrece 3 piezas (como si fuese el segundo movimiento de una sonata *ampliada*). La primera (“El monstruo es el otro” 2a) tiene que ver con las adaptaciones de dos grandes mitos literarios fundadores de la Modernidad: Frankenstein (Mary Shelley, 1818) y Drácula (Bram Stoker, 1997), ambas representaciones “oficiales” de la monstruosidad, novelas que sintetizan la creación del miedo, de lo siniestro (41) y sobre todo el “peligro de lo diferente” o “miedo al otro” vigente hasta hoy (mujer, inmigrante, homosexual, pobre, negro...). Son dos textos que responden a la lógica cultural del Imperio del momento (el británico), justo antes de que perdiese su preponderancia (tras la 1ª gran guerra) y fuese el cine del joven nuevo imperio el que absorbería precisamente esos mitos emergentes. Talens realiza un ejercicio de comparatismo o semiótica relacional donde recordamos la domesticación mediadora de los discursos que se apropian de esos mitos, los nazis montando la película de Murnau (*Nosferatu*, 1922) en dirección de la emergente construcción de la otredad extranjera como chivo expiatorio de la humillación postbélica, o Tod Browning (1931) desplazando el peligro de esa otredad hacia el poder subversivo del sexo y lo erótico, hasta llegar a la lectura de Francis F. Coppola quien se atreve y logra

plantear las preguntas sobre qué significa el mito del vampiro al final del siglo XX.

El segundo diálogo es con la fotografía y con Alberto García-Álix (2b), un referente poético para Talens porque, a pesar de que intuitivamente solemos buscar en aquella la representación fehaciente de lo visible, Álix busca captar las huellas de lo que está “tras” lo aparentemente visible. La construcción de un sujeto discursivo también es posible para el fotógrafo, que no en vano no ha dejado de reflexionar por escrito o en video sobre esa andadura de una persona (*Xila*) inevitablemente dirigido hacia la muerte. Talens aleja a García-Álix de la condición de “notario” o “documentalista” de la movida, como icono cultural y político de aquel periodo. Lo esencial de su fotografía no es la clave “denotativo-informativa”: “La fotografía resultante no sería, pues, la fijación temporal de una visión, sino la producción de un espacio donde poder leer a posteriori la vivencia que estuvo en el origen de la necesidad de la visión.” (67). Ambos artistas, como quedó del todo evidenciado en el proyecto *Lo que los ojos tienen que decir* (García Álix/Talens 2014) persiguen evitar lo “testimonial” o “autobiográfico” sobre la base de la *imagetexto*<sup>2</sup>.

Este primer tríptico se cierra con el texto “Jorge Oteiza y la interrogación sobre el sentido” (2c) donde Talens enmarca la obra del escultor vasco (al tiempo que lo reivindica) en el contexto de la (neo)vanguardia surgida del derrumbe de la confianza en la modernidad ilustrada madurado tras la 2ª Guerra Mundial, contexto ante que el Oteiza “se aisló” para dar su respuesta al “agotamiento de una expresión” (el abandono de la plástica y paso a la escritura). Es rasgo propio del ensayo de Talens apuntalar sus tesis con análisis de casos relevantes para la comprensión de aquellas, y así la naturaleza del cine y de la fotografía son objeto de análisis desde *Blow Up* (Antonioni adaptando Cortázar), para ilustrar cómo Oteiza no es consciente de la mediación retórica del dispositivo cinematográfico (sobre la base del fotográfico). A pesar de ello “lo novedoso de su reflexión es que el tiempo se convierte

<sup>2</sup> Gómez y Sánchez-Mesa (2020) “Poesía y fotografía. Defensa de la mirada constructora en *Lo que los ojos tienen que decir* de Alberto García-Álix y Jenaro Talens. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, (20), 359-385.

en espacio (en otro tipo de espacio), un lugar vaciado de su carácter representacional, apto [...], para ser atendido por la atención reflexiva del espectador” (99).

La poesía es la protagonista de la tercera parte del libro, titulada “LEER”. Si el conjunto de volumen es un mapa que el lector puede recorrer (en distintas direcciones) para conocer “el continente Talens”, este territorio es una “instantánea” de su galería de diálogos-lecturas. Son ocho piezas, un auténtico menú de degustación que se abre con unas notas sobre Juan Ramón Jiménez (“El deseo, la rosa y la mirada” 3a) y el reconocimiento de su influencia central en la poesía española contemporánea. En JRJ hay siempre la voluntad de “pensar el mundo con los sentidos y no con los conceptos” (112) eso no significa falta de pensamiento pero “sí de discurso abstracto”. Talens nos invita a asimilar esa lección e indagar, a través de un lenguaje muy sensorial, sobre el lado oculto de las vivencias y cosas, dejándolas como en “fuera de campo”, donde lo que acaba primando es la MIRADA (no quien mira). Y es que JR prioriza siempre el acto de mirar (siempre ahora y siempre en presente) sobre lo mirado” (113), nada de “nostalgia”, presencia en presente (incluso en el libro titulado *Elegías*).

“Geometrías fractales de la mirada” (3b) se abre con unas notas sobre Jorge Guillén (I), gran “constructor” de un “totalidad” poética donde, aparte de los “avatares del mirar”, Talens percibe más la clave de una consciente y precaria fragmentariedad. La celebrada estructura in crescendo de *Cántico* (libro no tan optimista o gozoso como siempre fue calificado) no se cohesionan narrativamente: el “Uno” siempre es “fragmento” y así el poema funciona como “fractal del mundo que intenta reflejar” (117). Talens relaciona este modo compositivo con Paul Valéry, cuyo *El cementerio marino* tradujo Guillén, así como con el Valle-Inclán de *La lámpara maravillosa*. La matemática de los números o la proporcionalidad en Guillén no es “frialdad” para JT sino “conciencia de la materialidad de lo existente”, es la “mirada geométrica” con la que el poeta trata de ordenar el caos de lo que ve (ibid.).

Este fragmento (¿fractal él mismo?) se completa con una breve nota-carta sobre el poema “Razón” de Juan Larrea, donde Talens valora el azar como origen y la gratui-

dad del poema frente a la entronización del yo-artista, y con otra, más extensa “De la escritura como iconotexto en José Miguel Ullán” donde el análisis de este “género” híbrido se focaliza más hacia el “dispositivo poético” que a los resultados o poemas mismos. Una vez más, dice Talens, *no se trata de qué ver, leer o interpretar sino cómo y desde dónde hacerlo* (122). Tras un breve repaso de su progenie histórico-poética, Talens aplica el concepto de iconotexto, en el caso de Ullán, no como principio compositivo, sino de lectura o de la mirada que los recibe (122).

La poesía de Elena Martín Vivaldi es la siguiente escala (3c) y el ejercicio de Talens es sacar a la poeta granadina de la interpretación biografista referencial dominante de su obra, siendo la suya una de las escrituras más consistentes en los límites y posibilidades de la confesionalidad (133), es decir, una auténtica “escritura dialógica” pues son los lectores tienen que ver o entender lo que ella seguramente no sabía o era consciente. La “radical novedad” de la poesía de EMV descansaría en la función de “hacerse” del sujeto femenino en el poema más que de “exponerse” (como algo preexistente). Su particularidad poética no deviene del “sujeto femenino o de la “maternidad frustrada” (lo elegíaco), por relevantes que fuesen ambas constelaciones de realidad (134). Siempre el “presente” para comprender y asumir, no para lamentar la pérdida, de modo que lo histórico no se reduce a la elegía porque el presente también es la materialidad del vivir (135). El caso de Martín Vivaldi permite a Talens refrescar la diferencia entre “escritura femenina” y “escritura de mujer” (*el sexo de quien escribe no es el sexo del texto*, Helene Cixous *dixit*) para destacar que lo que cuenta aquí son “las posiciones de sujeto” u “operaciones de sentido” sobre el género en la textualidad poética. Engarzando con la inequívoca filiación de la poeta con la voz de Pedro Salinas (*La voz a ti debida*), capaz de intercambiar posición de conocimiento con “la otra” (dialogismo), Talens señala este tipo de lectura (de la subjetividad femenina) como la más rica para leer la poesía de la autora de *Tiempo a la orilla* (1985).

En el texto dedicado a Luis Feria (“La línea oscura o la tradición de la poesía moderna” 3d), es más explícita la prioridad del planteamiento teórico-historiográfico so-

bre el objeto de estudio<sup>3</sup>. Talens prefiere hablar de “poesía de la modernidad” frente a “poesía moderna” y rechaza la cesura temporal entre modernidad y posmodernidad considerando a esta última una corriente “dentro” de la modernidad, “un ser distinto” más que “posterior”. De este modo se complejiza la supuesta unidad de lo moderno para así poder “recuperar” esta galería de “excéntricos” que pueblan este volumen. Frente al academicismo del arte realista (asegurar la estabilidad de los referentes), la reivindicación de Luis Feria pone sobre la mesa una escritura que “trastoca las relaciones sujeto, lenguaje, sentido” (148) y que sirve a Talens para revisar operaciones histórico-culturales que van más allá de lo estrictamente literario para reverberar en el espacio de lo político en relación a la crisis de la primera transición y el pacto sobre “el olvido”. Las estrategias retóricas de construcción de espacios de posibilidad de lectura de la realidad, incluyendo los mecanismos de la memoria, juegan en el espacio de ese contexto y por eso no es lo mismo desestabilizar la lógica realista con su variantes y efectos (Valente, Gamoneda, Simón o Feria), que no hacerlo (Gil de Biedma, Brines o González) (154). Partiendo de comparaciones musicales (como la evolución de las formas partita o suite – Bach – hacia la sonata – Mozart, Beethoven) el resto del trabajo se dedica a ubicar la escritura dialógica de Luis Feria en este contexto, mostrando el carácter antieglíaco del tema de la infancia en el autor de *Dinde* y la construcción presente de vivencias en poemas supuestamente emanados de un sujeto que más bien es devenir múltiple.

Clara Janés es una de las poetisas más cercanas al proyecto poético de Jenaro Talens<sup>4</sup>, compañera de generación (70’s), brillante y prolífica traductora políglota, gran conocedora de la poesía universal. En un tono más filológico Talens identifica 4 pilares fundamentales para dar cuenta de su poética: 1º la influencia de la mística; 2º el peso de lo sensorial frente a lo conceptual (incluido lo corpóreo

y erótico); 3º la importancia de la música, no solo como tema sino como dispositivo de escritura, y 4º la referencia al mundo de las ciencias duras (poco común en las letras hispánicas) sobre todo a la física y las matemáticas. En su desgranar dichas claves en la poesía de Janés, Talens se detiene sobre todo en los dos últimos rasgos, analizando la función de la música como modo de conocimiento en su escritura (vinculada a teorías antiguas como “la música de las esferas” pitagórica), así como en la relación entre poesía y ciencia, con libros como *Orbes del sueño* (2013) donde se incide en los aspectos propiamente físicos de la experiencia en diálogo con Heráclito, Galileo, Newton, Kepler, Einstein, Böhr, Schrödinger, etc. Pero sin duda el mayor interés de Talens se concentra en la enorme labor traductora de Janés, entendida como “reescritura” y, por tanto, parte de su propia producción poética. El texto se cierra con el caso fascinante de las versiones del enigmático poeta Balthazar Trascelan (a quien es difícil dejar de percibir como un “heterónimo” de la propia Janés).

J.M. Caballero Bonald (“Anotaciones de un viajero de paso” 3f) es otro autor que Talens “despoja” de tópicos críticos e historiográficos (uno de los referentes de la generación del medio siglo) y ello sobre la base de que la clave de su edificio literario sería antes su poesía que su narrativa. En definitiva, otro “excéntrico” cuya poesía, explicada a menudo en clave autobiográfica, no es confesional. Tras el repaso de la trayectoria vital y literaria de este viajero de cultura mestiza como pocos escritores españoles, Talens nos lanza otra pregunta vital, ¿cuál es la *biografía real* de un poeta? “el efecto de sentido, de lo que ha ido dejando como piedras inscritas a lo largo del camino” (194). El autor de la *Argónida*, a contracorriente de la estética realista dominante en su generación, se adscribe al culteranismo barroco y Talens deconstruye la “supuesta narratividad de su mundo poético” (195) para mostrar que lo interesante e importante del relato no es lo que se cuenta sino la lógica que lo instruye y lo mueve. El carácter *fragmentario* de lo que se cuenta en sus poemas, aunque lo parezca, no es reducible al continuum cerrado de la narración realista convencional (196). Y todo ello permite a la mirada del teórico regresar al problema epis-

<sup>3</sup> La historia se entiende aquí de modo foucaultiano como escena de las relaciones entre “saber y poder” al modo de A. Méndez Rubio (2004) en *Poesía68. Para una historia imposible: escritura y sociedad 1968-1978* (Biblioteca Nueva).

<sup>4</sup> Han colaborado en el iconotexto *Según la costumbre de las olas* (2013), se han prologado mutuamente libro y Talens la ha antologado en *Resonancias, Poesía reunida 1964-2022* (Cátedra, 2022)

temológico clave de la Modernidad occidental desde mediados del XIX, la “linguisticidad de nuestra experiencia del mundo” conectada con la configuración del sujeto en el problema de la *mediación*.

“Ventriloquias del sentido” (3g) regresa, con un breve díptico, a la traducción, primero derivado del interés de Talens por la vocación de intercambio con la alteridad de Octavio Paz, en particular en la traducción o encuentro con otras lenguas y culturas que Paz acaba asumiendo como textos propios. Con unos versos traducidos por Paz del joven John Donne se ilustra magistralmente el concepto central de traducción de Talens. Parecidos efectos de sentido identifica en la labor traductora de Aníbal Núñez, una “ventriloquia inversa” o “correlato objetivo diferente” del modelo extraído de Browning por parte de Eliot y que (via Langbaum) habría sido el motor difusor en la poesía de finales del XX española de un equívoco. Talens ilustra su lectura viendo las variantes de Núñez a la traducción de Guillén de *El cementerio marino* de Valéry, siguiendo al cual el autor de *Primavera soluble* afirmaba: “No existe el verdadero sentido del texto” y de lo que se trata es de “dar música a cualquier letra. Aunque no cualquier música” (215-126). Talens acaba reiterando su valoración del talento de Núñez como traductor, de la prole de Lorca, cuya *teoría era práctica*, no teórica.

“Avatares de la extraterritorialidad” (3h) cierra este bloque central con una incursión en el mundo de la literatura “postcolonial” a propósito de Abdellatif Laâbi. Poeta árabe (marroquí) en lengua francesa, uno de los fundadores de la revista *Souffles* cuyo ideario impulsó a Laâbi a recuperar la función social del escritor, vinculando literatura-cultura y política (223). A Talens, que lo considera un teórico, le interesa su concepto de “poesía comprometida”, compromiso con su realidad para conocerla y “transformar la conciencia que tiene de ella” (224).

En la tercera parte del libro, ESCUCHAR, Talens nos ofrece de nuevo un tríptico, cuya primera parte a su vez (sigue la estructura fractal) son tres calas en torno al lugar de la escucha, “Et principium erat musica”(4a). La primera aborda un libro que forma parte de una innovadora línea de investigación desarrollada por él en Valencia sobre un objeto de estudio inédito en la academia español-

la hasta los años 90 del pasado siglo, “las culturas del rock”<sup>5</sup>. Se trata de *El metrónomo pulsional del Rey León* (1997) de Amparo Rota<sup>6</sup>. Este campo se desarrolla, más allá de la cita inicial de Barthes, a partir del libro de Peter Szendy, *Ecoute. Une histoire de nos oreilles* (2011). ¿Cómo pensar e identificar modelos para comprender “la experiencia individualizada de la Escucha”, sus efectos de sentido?<sup>7</sup> El trabajo de Rota es un estudio fundamentado musicológicamente del modo en que el mítico film de Disney adopta recursos musicales para construir la narrativa y personajes de esta historia tan poderosa en el cambio de siglo y el modo en que músicas occidentales, canciones y leitmotivos (de Mozart al swing final) colorean y se superponen a los temas más étnicos con los que los espectadores se enfrentan a esta épica de recuperación del “paraíso perdido”.

El segundo texto, “De Música y política”, valora el libro de Manuel de la Fuente Soler sobre Frank Zappa, uno de los grandes excéntricos de la cultura del rock<sup>8</sup>. ¿Por qué la gente consideraba “raro” a Frank Zappa? nos pregunta Talens quien tacha de “absurda” la división entre la música popular (dominada por el marketing, el dinero, los medios y el mercado) y la “Música clásica o culta”, dos territorios que no se tocaban y que Zappa supo vivir y habitar, no ya solo “comunicándolos” sino también “articulándolos”, encarnando, en el fondo, lo que Talens entiende como epítome del músico (el “teórico práctico”), a saber: “hacer música no era solo un trabajo solitario de “artista”, sino una manera de “pensar” las formas de la escucha, y de reflexionar sobre los modos sociales de su circulación, sobre la puesta en escena “corporal” de lo musical, así como sobre el diálogo interactivo entre composición e interpretación, en su sentido, no solo de “ejecución”, sino en el más amplio de teatralidad y fiesta de los sentidos” (238).

<sup>5</sup> “Todo aquello, según Talens, que circula y funciona con la lógica de la industria del rock” – desde Elvis Presley a los monjes de Silos.

<sup>6</sup> En nota al pie Talens enumera los trabajos vinculados a dicha línea con las tesis de A. Méndez Rubio, J-A. Adell, Marta Pérez-Yarza, Luis A. Abad y otros, incluido Santiago Auserón y su ensayo *La imagen sonora. Notas para una lectura filosófica de la nueva música popular* (Valencia, Episteme, 1999).

<sup>7</sup> Un problema fundamental al que Antonio Méndez Rubio ha dedicado un excelente volumen siguiendo precisamente esta línea de inquisición cultural y política, *La escucha actual* (Cátedra, 2022).

<sup>8</sup> *Frank Zappa en el infierno* (Biblioteca Nueva, 2006).

La tercera cala se proyecta sobre un poemario de Albert García Hernández, “L`importancia del violoncel” (2009). A partir de una reflexión (histórica) sobre la relación entre la palabra y la música, Talens insiste en el problema de la MEDIACIÓN, reflexionando sobre la operación de los grandes intérpretes de “música antigua”, trayendo al presente partituras del pasado, el mismo espacio de “construcción cultural” donde la música popular y la culta comparten un espacio del imaginario colectivo (245).

De la discusión sobre la política literaria de los modos de escucha pasamos en “Juan Perro y la aventura musical del conocimiento (4b) a valorar en la trayectoria de Santiago Auserón (líder de la banda mítica de los años 80 *Radio Futura*, luego *Juan Perro*) la “radicalidad” del entendimiento del espacio musical como lugar, no solo de entretenimiento sino de construcción cultural identitaria (249). La “lógica” de este proyecto musical, desde *Radio Futura*, fue hacer que el rock sonara “natural dentro de la tradición rítmica de las músicas folklóricas autóctonas” (253). A partir sobre todo del álbum *La huella sonora* (1997), Auserón profundiza en las concomitancias entre el rock y otras músicas populares tales como el flamenco o los sones cubanos sobre la base de un pasado común relacionado con la movilidad y tráfico de esclavos tanto en las dos Américas y la España árabe medieval (254). Es, según Talens, un proyecto que se busca de “alta cultura popular”, que provoca en sus audiencias un “diálogo” en cada una de las canciones. Su “compromiso” no están tanto en lo explícito de las letras (cantautor) sino en su investigación rítmica, las fusiones y lo estrictamente musical, lo cual no le hace *de facto* menos político.

El último fragmento antes del cierre o epílogo del final es otro verdadero núcleo fractal del libro: “La música de Rousseau o la *Querelle des buffons* y la resistencia a la teoría” (4c, 259). Y ello por la centralidad en él de la teoría del discurso, de los efectos de sentido de las prácticas literarias y artísticas, la importancia de la música para establecer, comparadamente, los fundamentos de dicha teoría, la preocupación y “performance” crítica sobre el discurso historiográfico... El episodio de esta querella, que enfrentó en el París de 1750 a los partidarios de la naturalidad

de la ópera bufa italiana y a los defensores de la tradición “cultura” francesa, en la que entraron enciclopedistas como Rousseau, es relevante no solo para la historia de la música, sino también de las ideas y Talens la va a conectar con la otra “querella” poética contemporánea española entre “realistas y reflexivos”. Rousseau, cuya faceta musical se reivindica, fue autor de la *Lettre sur le musique française* (escrita en 1752 pero publicada en 1753), un ataque directo a la música francesa (sobre la base del principio “la naturaleza es buena por definición”). El viejo maestro J.P. Rameau se convirtió en el vértice de su invectiva, como en el de la mayoría de los críticos del clasicismo y supuesta artificiosidad de la música francesa, viéndose obligado a “salir a la palestra”. Talens dilucida que lo importante en las ideas de Rameau es la idea de “constructo cultural”, el carácter “convencional” de lo artístico y no tanto su “visión universalista”; lo que Rousseau estaba cuestionando era la “posibilidad de la teoría (que él llama *doctrina*) como parte integrante de la práctica” (267), o que “pensar y sentir” (en la escritura musical, pero por extensión en cualquiera) son actitudes opuestas o irreconciliables. El comparatista Talens responde en ese diálogo afirmando que “un poema o una sinfonía no consiste en encontrar la respuesta a un enigma, sino, la mayoría de las veces, en la posibilidad misma de proponerlo: ninguno de esos objetos tiene por qué responder a ninguna pregunta, sino colaborar a que nos las plateemos quienes lo leemos o escuchamos” (íbid.). Este libro, como este relato tan jugoso que nos convoca la clásica *querelle des buffons*, es una forma de traer el debate “a casa”, en un ejercicio de conexión comparatista e intermedial, que permite articular la intervención de Talens en ese “diálogo de sordos” en que se convirtió la *no-discusión* española entre “realistas experienciales” y “experimentalistas semióticos”, haciendo bueno el consejo de Diderot, el más sensato enciclopedista en la querelle francesa, cuando decía “comparad lo comparable”.

La quinta y última parte, PENSAR, funciona como corolario, que no cierre absoluto, del mecano del libro. Obviamente la teoría se impone aquí siendo el objetivo central orbitar sobre el poder del lector (“El estatuto del lector”) y la política de la interpretación en el contexto de esa modernidad postmoderna en la que Talens nos

ha ido instalando a través de la red de relaciones urdidas por la combinación de sus fragmentos. Las condiciones de posibilidad del “pensamiento” teórico en la academia las establece últimamente la *reforma Bolonia* del Espacio de Educación Superior, criticada en su alineamiento del modo de producción capitalista, es decir, de mercantilización de los saberes, atomización de las relaciones entre disciplinas (sobre todo en Humanidades), situación desde la que se puede ensayar un salida precisamente desde la posición de los estudios en Comunicación, en los que se estableció y que ha contribuido a construir activamente y eficazmente Jenaro Talens. Y esto a partir de un programa de superación de la dicotomía establecida entre semiótica y estudios culturales. Lyotard, Baudrillard, Derrida, las maestras de los estudios postcoloniales y feministas o gay/queer (Spivak, Bhabha, De Lauretis, Toril Moi...), la escuela de Birmingham de los Cultural Studies, la versión francesa de la revista *Cinétique* (Lecourt), son interlocutores de un modo de interpretación que rechaza tanto el concepto religioso del hermeneuta como “desvelador” del sentido verdadero oculto del texto, como el “todo vale” de versiones débiles de los estudios culturales que desprecian lo que en su teoría del “espacio textual” (1983 con JM Company) se llamó “límites de pertinencia”.

Las dos secciones finales del texto (uno de los más largos del libro), reflexionan sobre “el lector digital” y perfilan dos “autolecturas” de poemas suyos cerrando con el leitmotiv del libro y sus principios epistemológicos centrales: Hay que sustituir la pregunta *¿qué quiso decir el autor?* Por *¿cómo se escribe un poema?* (316), porque,

escribir, en el fondo, es leer (¿qué otra cosa hace el poeta cuando revisa, reescribe, acaba el poema, sino leer?) son dos funciones reunidas bajo la homonimia del *autor* (317).

A la postre, uno podría hacer con los fragmentos de este libro lo que Italo Calvino ensayó en *Si una noche de invierno un viajero* y tomar cada uno de los títulos como el incipit de una historia -porque el ensayo crítico tiene siempre algo de relato-, e imaginarse distintas posibilidades para entrar en el laberinto y tirar de cada uno de esos hilos o sumergirse en sus espacios textuales y encontrar, recurrentemente, tanto la naturaleza fractal de la poesía como esa *tela de araña* con la que el musicólogo Michel Paul Chabanon (contemporáneo de Rousseau) metafóricamente zaba la teoría del arte en su función de modo de conectar y “hacer ver a cada sentido en particular lo que los otros sentidos pueden aportarle, poniendo unos en relación con otros” (267). Es precisamente en el contenido de esa metáfora, en el carácter relacional del sistema (frente a la “realidad” del referente de la red) donde es posible “la imitación de la naturaleza” que proponía el mismo Rousseau en aquella *querelle* musical aquí reactualizada en clave poética y que Talens nos invita a *escuchar con nuevos ojos*. Un libro, *Con los cinco sentidos*, que pasa a ser parte de la herencia teórica, y por tanto vital, de uno de los grandes maestros del pensamiento comparatista, semiótico y materialista, del cambio del siglo.

**Domingo Sánchez-Mesa Martínez**  
Universidad de Granada

