

---

# DE UNA HOSTIL AMISTAD

FILOSOFÍA, LITERATURA

---

SERGIO ESPINOSA PROA

## ÍNDICE

---

INTRODUCCIÓN.  
UNO. EL COLOR DEL TIEMPO  
DOS. SABER Y PENSAR  
TRES. LA HORA VIOLETA  
CUATRO. LA LENGUA BÍFIDA  
CINCO. POSARSE EN TIERRA  
SEIS. LA OTRA EXACTITUD  
SIETE. EL CANTO DE LA CRUELDAD  
OCHO. LA FRATERNIDAD OCEÁNICA  
NUEVE. DESPUÉS DE MORIR  
DIEZ. EL TIEMPO SUSPENDIDO  
ONCE. LA AUSENCIA MÍTICA

---

## INTRODUCCIÓN.

---

¿Qué lazos podrían tensarse entre la filosofía y la poética que no fueran los de la amistad?

Sólo que, por principio, no podría ser una amistad cómplice; tampoco efecto de alguna más o menos secreta «afinidad electiva». Jamás ha sido, ni será factible, una amistad de conveniencia. Amistad por la «parte segregada». Amistad *de* la parte excluida. ¿Qué amor guarda el exiliado por sus conciudadanos? ¿Qué amistad les debe el loco o el iluminado a los perpetuos amotinados de la cordura, al inmenso regimiento del uso calibrado y dialogado de la lengua? La poesía ciertamente se anima a hablar de aquello que no se puede hablar, pero lo hace a sabiendas de su imposibilidad, de su inanidad; la filosofía también lo ha hecho, aunque de seguro más por negligencia que por malicia. ¿A quién pertenecen los frutos de una y de otra? ¿De qué evento se han erigido testigos? De la vida, nos apresuraremos a decir. Pero, dentro de la vida, ¿de qué dan noticia? ¿De su persistencia, de su desistencia? ¿De qué hablan, a quién o a qué se dirigen?

La (imposible, evanescente) amistad entre la filosofía y la poesía (o la literatura) constituye un rizo de la amistad de una y otra con la existencia —y su imborrable finitud. En ello radica la «amistad», en no sólo tolerar, sino en afirmar (y, con perdón del verbo, amar) tal carácter. El lado poético de la lengua impide la conversión de la existencia en objeto; al menos, allí donde el poema es

capaz de suspender o aplazar —que no revertir— transformación semejante. «Debemos renunciar a conocer a quienes una relación esencial nos une», escribía Maurice Blanchot a propósito de (o en dirección a) Georges Bataille; «quiero decir, debemos aceptarlos en la relación con lo desconocido en que nos aceptan, a nosotros también, en nuestro alejamiento»<sup>1</sup>. La amistad, de acuerdo con Blanchot, es un vínculo «sin dependencia» y «sin episodio» que *resguarda la extrañeza y la distancia* existentes entre los extremos que pone en relación.

Un vínculo que impide que un elemento disponga del otro; que le avasalle, incluso en su pretensión amorosa, y le reduzca al estatuto de objeto: «Aquí, la discreción (...) es el intervalo, el puro intervalo que, de mí a ese otro que es un amigo, mide todo lo que hay entre nosotros, la interrupción de ser que no me autoriza nunca a disponer de él, ni de mi saber sobre él (aunque fuera para alabarle) y que, lejos de impedir toda comunicación, nos relaciona mutuamente en la diferencia y a veces el silencio de la palabra». ¡Extraña amistad con todo aquello susceptible de enemistarnos! Pues se ama, se desea al amigo en su indisponibilidad, en su ausencia, en su lejanía.

Se le acoge sin reservas en su propia reserva, que nunca es fingida o interesada; una reserva que nunca procede del cálculo o de la prevención codificada.

---

<sup>1</sup> Maurice Blanchot, *La amistad*, Trotta, tr. A. Dovalí, Madrid, 2007, p. 266

Nuestra Señora de Luces que permaneces sola sobre tu peña,  
regañada con tu iglesia, favorable a sus insurrectos, no te  
debemos nada más que una mirada desde aquí abajo.

René Char,  
A un fervor belicoso

Lo difícil de vivir en la época de la ciencia es que todo resulta, comparativamente, mucho más fácil que antes.

El poder de los hombres —en lo que concierne a su instalación en el planeta— se ha acrecentado de manera espectacular. Asistimos a una especie de frenesí de innovaciones, de invenciones, de descubrimientos, de aplicaciones nunca antes ni siquiera sospechadas. La ciencia nos ha descubierto un mundo infinitamente más grande, más complejo y más asombroso que lo que pudo haberse imaginado en épocas anteriores. Y no sólo se ha impuesto como la representación intelectual dominante, sino que ha penetrado en los poros mismos de nuestra vida cotidiana. La microelectrónica y la petroquímica, por señalar sólo dos ramas de la investigación científica, se hallan en cualquier parte del mundo, rigiendo y sosteniendo nuestros más ínfimos (e íntimos) gestos. Y, también, nuestros más ínfimos —e íntimos— gustos.

Decir que vivimos en «la época de la ciencia» no significa solamente que ella es la forma genérica en que nos representamos las cosas, sino que forma

parte de la construcción material, física (y química) de la realidad social y humana.

La economía y la cultura de cualquier país reposan íntegramente en las ciencias. Ambas, la economía y la cultura, han de ser, ellas mismas, científicas, si es que en verdad les interesa sobrevivir en estos tiempos marcados por la agitación y las turbulencias del progreso técnico.

En la época de la ciencia no hay tiempo que perder.

No hay nada que se resista por mucho tiempo a su incorporación dentro de algún campo del saber.

Es verdaderamente antigua la ecuación de que «el saber es poder». Se remonta a más de cuatrocientos años en el tiempo<sup>2</sup>. Ha dispuesto del suficiente para establecerse con visos de definitividad. Sólo es saber si conduce directa o indirectamente a una extensión o aseguramiento del poder humano de implantación en el planeta. Ralph Waldo Emerson también lo apuntó: «El saber llega a quien tiene los ojos bien abiertos y las manos en acción. Sin poder no hay conocimiento».

¿Habría otro saber? Si lo hay, entrará en conflicto —o en vertiginosa obsolescencia. Está claro que aun hoy existen otras configuraciones discursivas y prácticas que no participan de los fines de la ciencia. El mundo sigue infestado de ignorancia y superstición. ¿Qué poder detentan esos saberes proscritos? A la vista del espacio que ocupan en las pantallas de televisión (o en las páginas de Internet), ese poder no es en absoluto despreciable. De cualquier manera, astrólogos de pacotilla como Walter Mercado o Rappel se amparan deliberadamente en la ilusión de que sus profundas predicciones son «una ciencia».

---

<sup>2</sup> Francis Bacon, *Religious meditation, Of heresies*, 1597

La ciencia, pues, es lo legal, lo legítimo, lo poderoso y lo verdadero. Nada más difícil —o impráctico— que hacerle sombra. ¿Tendríamos que hacérsela? ¿Con qué objeto?

Stephen Hawking señalaba en una conversación con Carlo Frabetti que la ciencia sólo se ocupa de aquellos asuntos que la filosofía ha desestimado... ies decir, hasta donde alcanzamos a ver, todos! Pues, en nuestra época, según el científico, y leyendo a la ligera alguna sentencia de Ludwig Wittgenstein, la filosofía sólo se ocupa ya del lenguaje. Una «ciencia» muy poco productiva, francamente.

Desde hace una buena cantidad de años, la filosofía ya no ofrece demasiado interés al temperamento de la ciencia. «Los científicos», observaba Engels en su *Dialéctica de la naturaleza*, «creen librarse de la filosofía ignorándola o despreciándola. Pero puesto que sin pensamiento no pueden avanzar y para pensar necesitan pautas de pensamiento, y toman dichas pautas, sin darse cuenta, del sentido común de las llamadas personas cultas, dominado por los residuos de una filosofía ampliamente superada, o de ese poco de filosofía que aprendieron en la universidad, o de la lectura acrítica y asistemática de textos filosóficos de toda índole, no son en absoluto menos esclavos de la filosofía, sino que la mayoría de las veces lo son de la peor; y los que más desprecian la filosofía son esclavos precisamente de los peores residuos vulgarizados de la peor filosofía». Obviamente, la «mejor» filosofía en la que un científico ha de abreviar es el materialismo dialéctico. Una seguridad con la que, hoy por hoy, sólo en Cuba o en Norcorea —y ya ni ahí— podríamos esperar toparnos.

No importa. El caso es que en este punto Engels tiene (y no tiene) razón: la ciencia se comporta con arrogancia y vulgaridad cuando prescinde de la filosofía. Por lo demás, no tiene razón si esgrime al materialismo dialéctico como

«la» filosofía que le otorgará sentido y dimensión a la ciencia. Y no por el materialismo en sí mismo, sino por lo desmedido de su pretensión.

*Fuera* de la ciencia, ¿existe algo? Esta es la pregunta fundamental. Los fenómenos llamados «paranormales», ¿existen o son patrañas de charlatanes profesionales? Se objetará que incluso si son esto último, «existen», tienen un cierto derecho a la existencia. Existen, justamente, en cuanto «patrañas». ¿Sería imaginable una «ciencia de las patrañas»? Seguramente. Y no es broma. Pues si algo se necesita para que un conjunto de objetos, por fantásticos que sean, se conviertan en territorio de una ciencia, es solamente que dos o más personas hablen de ellos y se pongan mínimamente de acuerdo. Con el consecuente valor de proclamarlo. «He visto un ovni», dice un granjero. «No quería aceptarlo, Matatías, pero yo también», refrenda el otro.

Suficiente para montar la parafernalia de la investigación científica.

Lo que se necesita para registrar una ciencia no es muy difícil de hallar. Puede existir, y de hecho existe, una demonología y una angelología al lado de la psiquiatría y la ciencia de los electroshocks. Si puede ser formalizado, transmitido, medido, evaluado, digno de una cátedra, ese saber se convertirá en tema de una objetividad, de un campo demarcado, de una batería de procedimientos adecuados al objeto.

Si existe la entomología, ¿por qué no habría de existir una teología negativa, una cristalomántica, una anaclástica de las estructuras, una ciencia de los ensueños provocados como la cibernética e incluso una imposturología física? La verdad, no es preciso inventarlas; ellas no sólo existen sino que tienen millares de adeptos y practicantes.

La diferencia es que unas ciencias son cultivadas por las Universidades y otras no. Eso es todo.



La ciencia y la universidad se iluminan (y oscurecen) una a la otra. Una y otra se otorgan seriedad y estatus. La mejor definición de la ciencia es, desde luego, la de Roland Barthes: la ciencia es *lo que se enseña*. ¿Qué pasa si algo, aunque sea importante, e incluso imprescindible, no puede enseñarse? ¿Ya no es saber? Es de temerse que precisamente eso es lo que ocurre con la filosofía. Y el hecho de que sea o no sea enseñable es lo que nomás no puede digerir la ciencia, la ciencia como institución.

Me explico: la filosofía puede enseñarse... en lo que tiene de disciplina. Lo único sin duda enseñable es la historia de la filosofía, la sucesión, concordancia o discordancia de sus ideas, doctrinas, sistemas, etc.

Sin embargo, no es en absoluto una ciencia, ni reina ni sirvienta, por más que las ciencias de vez en cuando se reconozcan en ella.

Cuando la filosofía se identificaba con la ciencia de los modos de producción del conocimiento, en los tiempos de Louis Althusser, por ahí de los años sesenta, la cuestión daba la impresión de haber sido resuelta. La filosofía sólo decía *cómo* era que la ciencia sabía tantas cosas. Pero, ella, en sí misma, ¿qué cosa sabe que no sepan las ciencias?

Nada, respondería el primer filósofo. «Nada», eso es lo que «sabe» la filosofía. Una frase demasiado célebre como para dejarla pasar sin sus cartas credenciales.

Pues, en efecto, lo anterior se puede entender al menos de dos maneras. La primera: la filosofía *no es un saber*, pues en su discurso no existe ningún contenido positivo, no hay conocimiento alguno sobre ninguna de las cosas del mundo. Ello explicaría la dificultad o la reticencia a ser enseñada como una técnica cualquiera.

La segunda: su saber es un saber *de la nada*, un saber (no positivo) de la existencia de una nada que se sumerge por detrás (o por encima) de todas las cosas del mundo.

No saber nada (enseñable) —o un saber de la nada. Tampoco parece muy enseñable.

Las ciencias han llegado a constituirse de un extremo a otro por su necesidad, por su utilidad, por su conveniencia. Por la posibilidad de dejarse gestionar, administrar, suministrar. Las ciencias tienen un rasgo de familia: son «efectivas». En el triple sentido: producen efectos, son muy serviciales y... necesitan inversiones en «efectivo». Todo ello incide en su «vocación» de progreso.

La filosofía carece de estas bondades. No se puede hacer gran cosa con ella. ¿Por qué?

Si la filosofía es un *saber de la nada*, sólo puede servir para hacer ver que todos nuestros saberes están fundados en la nada. Esto suena terrible, por lo cual me apresuro a poner un ejemplo. La geografía nos da cuenta de la situación, el tamaño, los colores, las gentes y las costumbres de los diferentes países del mundo. La filosofía admite todo esto con un gesto divertido pero irónico. Da un enorme salto y nos muestra a la totalidad del mundo flotando en la... nada.

¿En qué se «apoya» el saber de todas las ciencias? En nuestro entendimiento. Nunca en las cosas mismas.

Lo cual nos remite a Sócrates, pero también, más modernamente, a Kant. La ciencia es un saber, desde luego. Pero saber algo implica perder de vista las cosas para transformarlas en objetos. Las ciencias lo son en la medida en que se refieren a objetos. «Objeto» significa, exactamente: que es posible conocerlo.

La ciencia sólo habla de objetos. Y puede hacerlo maravillosamente. Pero las cosas no sólo son objetos. Eso es lo que «sabe» la filosofía. Ustedes se preguntarán: ¿y cómo lo sabe?

Nadie lo sabe.

No «a ciencia cierta». Pero lo sabe. Tal es la diferencia entre la ciencia, que sabe mucho, que sabe infinidad de cosas útiles, pero que *no puede saber* que hay un límite absoluto a su saber.

He roto el silencio porque todos se han ido y a ti no te queda  
más que un pinar. ¡Ay! Corre a la carretera, gana amigos,  
conviértete en corazón niño bajo la nube negra.

René Char,  
A un fervor belicoso

Quizás porque *no quiere* saberlo.

Naturalmente, el saber del no saber tiene ventajas y desventajas. Para empezar por las segundas, la filosofía no se halla en condiciones de «competir» con las ciencias. Ellas son inmensamente poderosas, y poseen el «liderazgo» absoluto dentro de nuestra civilización actual. La filosofía sólo mantiene un cierto resplandor de santidad —o de venerable ancianidad.

También hubo un tiempo —en muchos sentidos ese tiempo es *ahora*— en que la filosofía renunció a su poder saber y procuró justificarse como una «visión global» del mundo. La filosofía no sabe nada *en particular*. Eso se lo ha cedido gustosamente a las ciencias. Pero tiene una visión grandiosa del conjunto.

Pues bien: tampoco. Ella no preside, como desde la cumbre del Olimpo, la totalidad de nuestros saberes. Su sitio es minúsculo y mucho más modesto.

Se ha dicho, por ejemplo, que la filosofía apenas es algo más que su propia historia. Esto es verdad, al menos en parte. La filosofía no emerge de la nada.

Su «progreso» consiste en volverse atrás, en re-volverse. Para pensar, es preciso volver a lo ya pensado —y a lo que queda por pensarse en eso ya pensado.

De acuerdo, pero ¿sabemos lo que es, lo que significa «pensar»?

No, no lo sabemos. Pero sabemos, por lo pronto, que el «saber» no es el único destino del «pensar». Tal vez ni siquiera sea el más importante. La meta del pensamiento no es necesariamente un sistema de conocimientos. Este sistema es, en todo caso, lo propio de algunas religiones. Es como los catecismos: las preguntas vienen siempre *después* de las respuestas, que han sido reveladas por Dios en persona.

Si el objetivo del pensamiento no es el conocimiento, ¿cuál otro podría ser? ¿O se trata de un pensar *porque sí*?

Digamos provisoriamente que la filosofía piensa *porque no puede evitarlo*. Si pudiera hacerlo, estaríamos hablando ya de otra cosa. De una religión (entendido como sistema de creencias, o de pautas de acción), o de una ciencia (concebida como un sistema de categorías). La filosofía piensa libremente, aunque esto no la autoriza a pensar cualquier disparate.

¿Qué piensa, pues? «Aquí no queremos aprender filosofía», explica Heidegger, «no queremos añadir a nuestra especialidad una especialidad más, ni completar nuestra especialidad con otra especialidad más, y no lo queremos porque la filosofía no es “especialidad” alguna. Filosofar no es un asunto de habilidad y técnica, ni mucho menos un juego de ocurrencias indisciplinadas. Filosofar es filosofar y nada más»<sup>3</sup>. ¿Está claro?

¡Claro que no! Sin embargo, ahí está todo. La filosofía no es una disciplina. Pero tampoco es una sarta de ocurrencias. La filosofía no piensa bajo la luminosidad de un sujeto cognoscente —el sujeto de las ciencias, seguro de sí y de

---

<sup>3</sup> Martin Heidegger, *Introducción a la filosofía*, tr. M. Jiménez Redondo, Cátedra, Valencia, 1999, p. 25

sus conjeturas— y un mundo de objetos perfectamente delimitados en cuanto objetos. La filosofía piensa el *todavía no* de los sujetos —ese ser que somos sin muy bien saber lo que «ser» significa— y el *un poco antes* de los objetos —esa materialidad opaca y reluctante a los métodos y parsimonias de la ciencia—.

Lo que la filosofía piensa es el límite, no el contenido del mundo.

Al pensar este límite, la posición de lo humano sufre una extraordinaria dislocación. El pensamiento no es *para* un sujeto necesitado de conocimientos, sino que se despliega en su afuera, en su intemperie, en su marginalidad esencial.

La filosofía piensa al sujeto en su indigencia y al objeto en su pobreza.

Por el pensamiento, el sujeto, el «hombre» es arrojado «fuera de sí mismo y más allá de sí mismo y no puede ser en absoluto propiedad de sí mismo», remata Heidegger<sup>4</sup>.

La filosofía, así concebida, consiste en un ejercicio de humildad. Pero *no* de servidumbre. «Humildad» en su sentido más «humano», pues ambas palabras remiten a la misma «humosa» raíz. El pensamiento es «humilde» en virtud de su renuncia a apoderarse del mundo. Pensar no es apropiarse del ser. Pensar es confiar en algo totalmente distinto de aquello que la fe de la religión y el fervor de las ciencias exigen de nosotros; en el pensar (poco importa que este pensar se llame o no «filosofía») *puede ocurrir*, como dice Heidegger, «que aprehendamos de raíz la completa y total nihilidad de la esencia humana»<sup>5</sup>.

La sentencia puede, de hecho, espantar. ¿Qué quiere darnos a pensar el filósofo cuando habla de la «completa y total nihilidad de la esencia humana»? ¡Es un nihilista! ¡Horror al crimen! ¡Que lo fajen! Bueno, lo cierto es que el filósofo no mata una mosca, aunque a menudo juegue a la mosquita muerta.

---

<sup>4</sup> *Ibíd.*, p. 26

<sup>5</sup> *Ibíd.*

Es algo similar a la cuestión de la humildad. No era lo que nos imaginábamos, ¿verdad? Por una extraña inversión semántica, «lo humilde» es justamente aquello que se contrapone a lo servil. La humildad es *soberana*. Ante los poderes, la filosofía —exactamente como en la anécdota que opone a Alejandro Magno y a Diógenes— sólo pide un lugar bajo el sol. Nada más. Esta humildad es su forma muy propia de mantener su dignidad.

Sí, pero ¿qué es eso de la «completa y total nihilidad de la esencia humana»? El filósofo no es ni un sacerdote ni un científico. Ambos, según decimos, se enclaustran en la centralidad del sujeto: su «alma», para uno, su «racionalidad», para el otro. El filósofo no encuentra asiento en semejante certidumbre. El filósofo, al igual que *cualquier ser humano*, ha sido «arrojado fuera y más allá de sí mismo». Lo cual quiere decir que *nadie existe por decisión propia*. Ninguno de nosotros puede realmente decir: «yo nací». Puede, sí, decir: «el día que yo nací nacieron todas las flores...», etc. Pero nadie vino al mundo como resultado de un juicio y una resolución. Esta circunstancia universal nos conduce a lo de la «nihilidad de la esencia humana». Ni existimos porque antes lo hemos querido, ni podemos ver qué necesidad habría de existir (o de no existir).

Encima de esto, hay que reconocer que cada uno de nosotros más o menos «entiende» su propio ser como un estar *al borde* de algo: de la existencia misma. Ser, no ser, ¡ése era el eterno dilema! Pero un dilema *sin solución*, pues existir es deslizarse «al filo del no», según declara el filósofo<sup>6</sup>. ¡Podría no ser! Eso se entiende —más o menos—, pero ¿puedo ser no? ¿Cómo? ¿Negándolo todo? ¿Negando que soy lo que soy? Por cierto que sí. Entendemos —poco a poco— que el «nihilismo» es una doble negación.

---

<sup>6</sup> *Ibíd.*, p. 347

Un ser humano consiste ni más ni menos que en deslizarse por ese —afiladísimo— borde del NO. No hay necesidad alguna de que yo, por ejemplo, sea. Y tampoco hay posibilidad alguna de que lo sea *siempre*. ¿Qué nos quiere decir el filósofo con este desbarajuste? Algo bastante elemental.

El ser humano es un ser mortal.

El «sujeto» es una composición (psicológica, sociológica, incluso, en cierto sentido, antropológica) que viene a ser el resultado de elidir, de «anular» nuestro ser mortal. El «sujeto» de las ciencias, por caso, consiste enteramente en su *capacidad de absorber y organizar conocimientos*. Y bien, a esa negación de nuestro ser-mortal es a lo que el filósofo llama «nihilismo».

El nihilismo es el resultado —y el principio— de la sujeción del existente (Heidegger le llama simple y llanamente «Dasein») según las exigencias de una comunidad que comienza a acorazarse, a blindarse, a fin de asegurar su propia existencia. Un «sujeto» lo es como efecto de esta capacidad de someter en sí mismo toda finitud.

En otras palabras: el sujeto es un producto de la técnica. El existente no tiene *nada que ver* con la técnica, por más que algunos de nuestros contemporáneos hayan nacido como resultado de muy controlados (y bastante caros) «partos psicoprofilácticos».

El existente sólo cuenta con su propia finitud. Es su exclusiva fuerza. La «nihilidad» que se aloja en nuestra misma raíz «no significa en modo alguno», aclara el filósofo, «que la explicación de este ente (es decir: el humano) acabe con (o en) un juicio de valor en el que se le declara “nulo”, en el sentido de carecer de importancia, de carecer de entidad o de no valer nada, sino que de lo que se trata es de sacar a la luz, de poner de manifiesto, el rigor y la crudeza y la acuidad que la existencia contiene, y de entender que lo que llamamos “finitud” de la existencia no es una nada que a este ente, por así decir, se le adhiera o se le



pegue desde fuera y que sólo le advenga porque se le compare con otros entes que no son él y resulte que él no es esos otros entes»<sup>7</sup>. Al menos así ha operado la «metafísica», que en esto no se distingue un milímetro de la ciencia... y de la religión.

Y bien, la «finitud» es, al revés de lo que podríamos imaginar (pues eso es lo que las innumerables instancias de la cultura nos orillan a imaginar), es *la fuerza singular* que posee un existente que sabe que su ser pudo nunca ser y nunca podrá ser eternamente. Tal es la «nihilidad» de la esencia humana. Tal es el carácter de su «nada».

Pues bien: ¿es la filosofía el saber de esta finitud? Muy probablemente. Pero por el momento podemos quedarnos con una fórmula alternativa. La filosofía es menos el «saber de la finitud» (en el sentido de que nuestra finitud sea descifrable y describible como un objeto del conocimiento) que (en un retorno al socrático «sólo sé que nada sé») un saber de la finitud de todo saber.

Pero también, y esto es lo interesante, pero sin duda alguna materia de otra charla, la filosofía, frente o al lado o al margen o por debajo o a contracorriente de las ciencias, sería un saber —precario, continuamente recomenzado saber— *de* la finitud, en un *de* que no tomaría a la finitud como «objeto», como «tema» de un discurso sabio, sino como origen, límite y fuente de todo saber.

Por decirlo de otra forma, y para concluir de una vez, ¿qué «sabe» del mundo la finitud, la mortalidad humana? ¿Sabe, en verdad, algo más que «el mundo» —eso de lo que se ocupan las ciencias— no es «todo»?

A mí, naturalmente, y por lo pronto, a la luz de los versos de René Char, me parece más que suficiente.

---

<sup>7</sup> *Ibíd.*, p. 348



TRES. LA HORA VIOLETA.

---

Tengo fe en que soy,  
y en que he sido menos.

César Vallejo,  
Trilce, XVI

Difícil dudar que algún día se admitirá —con las mínimas reservas del caso— que la filosofía sólo es poesía tímida. Al menos, cuando aquella es realmente filosofía. A saber: cuando se contenta con ser escritura, pero con ser — llamémosle así ahora— escritura  *fina*. No la escritura pura, santo grial de las ciencias y los monogramas, sino la escritura fina, es decir, aquella en la que se mezclan con sabia libertad ritmos, sonidos, silencios, imágenes, sombras, conceptos, encuentros, extravíos, rodeos, hartazgos y terrores. Terrores, desde luego, ante el escribir en sí mismo. Una pluralidad modulada. Mítica, aunque un tanto arrepentida. Al cabo de muy dentados desfiladeros, la cultura del inicio de siglo —aunque comencemos por mera comodidad por las antiguas vanguardias— se da de bruces con la buena nueva: blindados en alta tecnología, no hay para los seres humanos más ciencia exacta que la poesía.

O bien: no hay ciencia más exacta que la poesía.

De eso me place escribir. En el XXI apenas estamos digiriendo todo lo anterior. Es casi extraño sentir todas las vanguardias detrás de nosotros. Se dirá que eso mismo ocurre en cada siglo, o en cada medio siglo, especialmente desde

el XV. Sólo que la de hoy no queda claro que sea una digestión historiográfica. No es cuestión de acumular datos y hacerse el erudito sino, más contrita e inteligentemente, de reaprender a leer. El poeta sabe que leer es un poco licuar. Elige, pero no sabe quién lo hace por él. No es, sin duda, su inconsciente, pues en todo caso él, con todos sus nombres propios, pertenece —aun si alebrestado— al inconsciente. ¿Su inconsciente? No es suyo, no hay con el inconsciente relación posible de apropiación. Con lo cual la exactitud no empeora sino que se confirma. La fineza no se confunde tranquilamente con la pulcritud. Ni con la corrección. No son lo que se llama buenos modales. Al aplicar categorías semejantes el lector perderá piso y estrella. Le faltará, según se dice, el hilo conductor. Buscará bajo la luz nocturna —pero poéticamente presente que allí no han caído las llaves.

Es un chiste. Tal vez, al lado, no es chistoso el presentimiento.

La fineza de la poesía deriva, en parte, de su poder de desentonar. Ella nace «en un país medio salvaje, a destiempo», según comienza a (des)entonar Ezra Pound<sup>8</sup>. Un nacimiento que se vincula directamente con cierto ejercicio del oído. Poética es la palabra tal como suena y resuena en un oído fino, es decir, en un oído que aprende a parpadear. El parpadear del oído condiciona, de cuajar, una «cinemática de la prosa». Una especie de trabajo de ventrílocuo, pues oye su voz en la de una multitud. El punto de oído es móvil. Cubismo auditivo. Dodecafonismo de la mirada. Ni yo es yo ni el otro permanece tan siempre otro. El argumento de la poesía es que el argumento tiene demasiado de mera argucia. A menudo, se le llevará a un gemido, a una desvaída (y desviada) referencia. Esta referencia se extingue por exceso de referencias. No es que se le borre por

---

<sup>8</sup> Ezra Pound, «Ode pour l'élection de son sépulcre», en *Hugh Selwyn Mauberley*, (1920). Si no se indica lo contrario, se ofrecen las traducciones de J. Ma. Valverde.

completo; más bien, al borrarlo, se le muestra, se le escucha en su borroneo más íntimo (y más típico).

Esto de la escritura fina se halla lógica y etimológicamente vinculado con todo lo que remite a un *fin*. De allí recién venimos. Lo fino es lo último. Pero asusta de pasada el que hay un fin al principio. T. S. Eliot lo escribe en *East Coker*: «En mi comienzo está mi fin. En sucesión/ se levantan y caen casas, se desmoronan, se extienden, / se las retira, se las destruye, se las restaura, o en su lugar/ hay un campo abierto, o una fábrica, o una circunvalación.»<sup>9</sup>. La asimilación padeciente/gozosa de la finitud pasa por un incansable recibimiento de la infancia: de sus alaridos de júbilo y de sus miedos emboscados. No necesariamente de una infancia efectivamente vivida. El poeta no es un autobiógrafo aunque de tarde en tarde empeñe en ello sus almagostos. Lo esencial, en la escritura fina, en la escucha fina, es el mandato de razonar acerca de la infancia de la escritura misma, es decir, del lenguaje en cuanto inscripción y atuendo. El poema se escribe por vocación en esa «hora violeta» en que el atuendo se revela en su ser profunda y barrocamente un velo. Sólo que este velo descubre al ser que en él o, mejor, bajo su cubierta, permanece en vela. La escritura nos cubre. Y sólo ella misma, bajo el sonido que nadie alcanza a escuchar del todo, en la densa o despejada atmósfera de la «hora violeta», descubre su propio juego.

La «hora violeta» de Eliot aparece ante la inespacial o inextensa mirada de Tiresias. Pues, recordemos por un instante una de las *Siete noches* de Borges, el ciego no es que no mire. El ciego experimenta la nostalgia del color y el relumbrar de las aristas. En particular, según confesión propia, la ceguera de Borges no es la negrura sino la preponderancia del gris violáceo. ¿Será indispensable esta coloración para escribir, para escribir con fineza? Lo a la exactitud poética. Puedo fiarme de ella, puedo no; iese es no sólo exacto sino por encima de

---

<sup>9</sup> T. S. Eliot, «East Coker», en *Cuatro cuartetos*, (1942)

todo *fino*! Poética es una imagen que se despide y se desprende de la imagen. Esa semi-ceguera determina un estado de intercesión. Es «la hora del atardecer que se esfuerza/ por volver a casa»<sup>10</sup>. Sólo que esa «casa» no siempre es una estancia cercada y asentada en el mismo sitio. La palabra poética parpadea y se parapeta entre lo nómada y lo sedente. Entre la intemperancia y el sosiego. La indecisión es parte de su exactitud. Es la indecisión abierta —entre un comienzo y un fin.

En la poesía, que es la lucha de la palabra consigo misma, la poesía es acaso lo que menos importa. Nunca es lo que se espera de ella. Pues, si la poesía fuera siempre poesía, jamás sería poesía. Su fineza es su exactitud en el sentido preciso en que lo fantasea el poeta: «El conocimiento impone una estructura, y falsifica,/ pues la estructura es nueva en cada momento,/ y cada momento es una nueva y chocante/ valoración de todo lo que hemos sido. Sólo nos desengañamos/ de lo que, engañando, ya no podría hacer daño». De ahí que el saber de lo poético sea un saber del *humus*. Lo humano tiene en común con el mundo ese —lento, e indetenible— retorno al *humus*. *East Coker* viene resueltamente de esa cornisa: «La única sabiduría que podemos esperar adquirir/ es la sabiduría de la humildad: la humildad es interminable». Y, ¿qué puede saber la humildad? ¿Qué *puede* el saber de la humildad? Otro eco de Rilke. Dejar que venga a nosotros la tiniebla, que será en primer y último lugar la tiniebla de Dios. Su oscuridad y su ceguera. La escritura sólo es escritura pensante en ese parpadeo de Lo Más Alto. Pensaremos menos en el vacío de su ausencia que en la extinción de su cósmica mirada. En su *distracción*. «Y lo que no sabes es lo único que sabes/ y lo que posees es lo que no posees./ Y donde estás es donde no estás». Observemos al fin lo que hay de infinito en la finitud. Lo que hay de humano en lo humano. Lo que hay de luz en lo oscuro. Lo que hay de traicionero en la fidelidad.

Lo que hay de *fino* en (la comprensión de) el fin.

---

<sup>10</sup> T. S. Eliot, «El sermón del fuego», en *La tierra baldía* (1922).



Acoraza este ecuador, luna.

César Vallejo,  
Trilce, XXIX

Siguen siendo palabras, se dirá (y con sobrada razón). Condenadas eternamente a volver sobre sus pasos —sin serles permitido abrazar, poseer, dominar aquello que dicen. Que, al decirlo, eluden. Sin embargo, en la escritura de la fineza las palabras son sobre todo serpientes. Serpientes del paraíso. ¡Y del Infierno! Pues hay una escritura que serpea. En ella, las palabras son de tierra, «ser pardo de tierra, dorado de tierra, de las ardientes entrañas de la tierra», según las líneas de D. H. Lawrence<sup>11</sup>. Palabras serpiente de tierra, que provocan espanto y fascinación. Palabras que, para acabar rápido, *honran* a aquel por ellas visitado. «¿Era acaso cobardía lo que no me dejaba matarla?/ ¿Era perversidad aquel deseo loco de hablar con ella?/ ¿Era humildad el sentirme así honrado?/ Porque ciertamente me sentía honrado...». El pensamiento se enrosca ante la voluptuosa parte viperina de las palabras, vacila entre el odio y la sumisión. «Y en verdad que tenía miedo, sí, mucho miedo./ Y, sin embargo, me sentía más honrado ahora/ de que hubiese venido hasta mi casa en busca de mi hospitalidad./ fuera del negro pórtico de la secreta tierra». De Pound a Lawrence, pasando por Eliot, una similar experiencia de la falla tectónica, una similar visión del

---

<sup>11</sup> D. H. Lawrence, «La serpiente», *Antología de poetas ingleses modernos*, tr. D. Alonso, Gredos, Madrid, 1962



abismo que se abre *en el interior mismo* de cada una de nuestras nunca después tan transparentes o tan autocomplacientes vocablos y frases y miniaturas del cosmos.

La escritura de escucha fina, la escucha de escritura fina consiste en el aprendizaje de una dificultad indoblegable y encima incontorneable. Construir un cobijo contra la intemperie es, en breve, un acto no sólo inútil sino además mezquino. Lo define una imposible asunción de la orfandad. La poesía explora esa mezquindad y afronta desde todos los ángulos nuestra ontológica orfandad. Freud diría que sin ella no existiríamos, punto; pero es un crimen, y por tanto expiable. Con todo, el cobijo edificado llega más temprano que tarde, y obviamente no por reversible azar, a transformar la tierra en un páramo y a la atmósfera en fúlgidos cielos de plomo. La poesía es una obra humana que viene de regreso de lo humano. Viene de vuelta de aquello que nos protege, encarando las cosas en su embriagadora disparidad. La escritura es una caída, un canto de lo incompatible, de lo súbito, de lo insúbdito, de lo plural, «porque el mundo/ es más vivo y malévolos de lo que uno supone/ —a la lengua, al oído, a los ojos, al tacto—:/ algo hay más que cristal entre la nieve y las rosas»<sup>12</sup>. Algo más, dice el poeta; algo menos, dirá, sin por fuerza ser secuaz de Occam, el filósofo.

Ese más-o-menos que un cristal entre las rosas y la nieve no es en absoluto una imagen. No es, según anticipamos, ni siquiera «poesía». Eso de las «vanguardias» desmerece totalmente su trabajo, el trabajo del poema. Hasta las retaguardias, inútil ignorarlo, hallan y aprovechan su oportunidad. Peor aún los géneros. El poema no opone las imágenes (o las metáforas) a los conceptos. Jamás ha enfrentado con lírica a la lógica. Recuperar la infancia no es desbocarse en la puerilidad. Ha hecho saber a la lógica, identificarla, su propia inaceptada vena lírica, es todo. Pero es en verdad, si nos detenemos, mucho. Si la filosof-

---

<sup>12</sup> Louis McNeice, «Nieve», tr. J. Gil de Biedma, *Antología...* op. cit.

ía, cuando lo es, aparece como una poesía tímida, comprendamos que hablamos de una única lengua. No hay dos. No hay «la poesía», que juega irresponsablemente, lúdicamente, con las palabras, por un lado, y «la filosofía», que *no* juega con ellas porque las adopta con extrema seriedad, por el otro. Esto, en cualquier caso, es un efecto. Efecto «especial», por cierto, como en el cine. Hay solamente *una* lengua. Pero *esa misma* lengua conserva a veces todo lo que de extranjero ha detectado, decretado, apartado. La poesía es esa misma lengua —sólo que en ella palpita con fuerza «el sonido del idioma impetuoso./ borrado, como de lengua que aún saborea fruta», líneas mágicas —pues en ellas fulge lo real— del poema de Bernard Spencer<sup>13</sup>. La filosofía ha perdido tristemente ese sabor, pero la poesía, a su turno, y siempre según el poeta, querría «absorber todo esto/ en una visión sola: los ruidos del tráfico, el silbido/ agudo como un cuchillo, y esos ciegos que llaman al mundo como almas bajo tierra». ¿Es, veamos, *la misma* ceguera aquella que encontrábamos en la «hora violeta»? Se da entre ambas una envidia simétrica. Es a *una misma ceguera* a la que apunta esa envidia, que es —en su raíz latina— un deseo de algo que antes y acaso por error, pero ya sin vuelta atrás, se ha visto.

¿Qué *ven sin ver* la filosofía y la poesía? ¿Qué es lo que galvaniza sus tendones? ¿Cierta desolada claridad? ¿El lejano, sordo estrépito de las olas en un acantilado? Por el momento no entraremos al laberinto Joyce. Sería excesivo, aunque lo haremos enseguida. Daremos mejor un comfortable salto, por más que semeje un ladrido nocturno, hasta Virginia Woolf. Ella entiende muchas cosas, pero ante todo sabe lo que es leer. La escritura se añade a una inteligente lectura (es pleonasma), y no siempre. Hay en ello, para ser sinceros, un profundo envejecer. Una increíblemente lúcida confusión con las cosas:

---

<sup>13</sup> Bernard Spencer, «Notas de un extranjero», tr. J. Pardo, en *Antología...*, op. cit.

Tenía un aspecto muy envejecido. James, volviendo unas veces la cabeza hacia el faro y otras hacia las anchas olas que se perseguían y se perdían en la inmensidad, pensaba que parecía una piedra muy vieja depositada en la arena, como si se hubiera convertido físicamente en aquello que estaba siempre detrás de todo lo que ambos pensaban, en aquella soledad que representaba para ambos la sola noción verdadera entre todas las cosas<sup>14</sup>.

La última, gélida, frase, provoca escalofríos. Se lee, dice Woolf, *para llegar al fin*. Y se lee al mismo tiempo con obsesiva impaciencia. Leeremos toda la vida con esa —incontrolada— inquietud. Se lee (aun si no cada vez) para encontrar (y maniobrar en) aquel *detrás de todas las cosas que pensamos*. Porque ese detrás, horror, no es legible. Sin embargo, existe, y existe poderosamente en su ilegibilidad. Ilegibilidad que por principio da a pensar. «Los ojos de Cam se perdían en la inmensidad del mar», continúa la Woolf: «La isla se había vuelto tan pequeña que ya ni siquiera parecía una hoja. Parecía la punta de una roca que cualquier ola grande podría cubrir. Y, sin embargo, a pesar de su insignificancia, estaba llena de senderos, de terracitas, de dormitorios y de mil objetos heterogéneos». Detrás de lo que se piensa hay una heterogeneidad pululante. ¿Se escucha bien la fineza? Senderos, dormitorios, terracitas. ¿Es esta asimetría propicia o funesta? ¿Atrae o repele? ¿Quién decide?

Cuando se afirma que la poesía es la *única* ciencia exacta, hay que añadir una ciertamente insoportable y heterogénea infinidad de palabras. Infinidad sobraría. Pero eso no le sustrae un gramo de verdad. Pues sólo el naufragio da la medida de la verdad. Una verdad no abstracta, se entiende: verdadera es sólo la lengua que *aún* conserva el sabor de la fruta. La verdad no es el sabor de la fruta,

---

<sup>14</sup> Virginia Woolf, *Al faro*, tr. C. Martín Gaité, Edhasa, Barcelona, 1978

es el poder de conservarla, aunque suene tan infamemente hegeliano, en el discurrir de una lengua. La fruta no es verdadera, la fruta, en sí misma, es real, solamente eso. La verdad es el impacto de lo real en la lengua, nada más.

Esa es la verdad de la poesía, y ya sabemos, por lo menos, que para la poesía la poesía es lo que menos le roba el sueño.

CINCO. POSARSE EN TIERRA.

---

Quién sabe se va a ti. No le ocultes.  
Quién sabe madrugada.  
Acarícialo. No le digas nada. Está  
duro de lo que se ahuyenta.  
Acarícialo. Anda! Cómo le tendrías pena.

César Vallejo,  
Trilce, XLIII

---

29

La diferencia más sensible entre la filosofía y la poesía —disculpando esta cacofónica rima— es, más acá de intelectualismos, la cortesía. Poético será, según la narrativa de Virginia Woolf, ofrecer a una dama, como caballero español, «una flor por la reja». Una vez más: eso no es una imagen. De la lengua que conserva el sabor de la fruta sólo es previsible —y en esto continúa soplando el aire español— un naufragio. Como toda cortesía. Pues la lengua es el oleaje que arrastra hasta su invisible e impronunciable fondo oceánico todo lo que ella en su discurrir acaricia y penetra. Lo lamentaba el poeta: «Las cosas han ido todas a parar bajo el mar.// Los que bailaban han ido todos a parar bajo el cerro»<sup>15</sup>. Obviamente, la mano ciega y aplanadora de la muerte. Pero, sin duda, muchas cosas más. Menos fúnebres.

---

<sup>15</sup> T. S. Eliot, «East Coker», en *loc. cit.*

«¿Qué es lo que estará viendo?». Para la escritura fina, qué curioso, todo aparece borroso, difuso, vaporoso. Otra rima áspera. Es que, *por aparecer*, tendría alguien que por fuerza sospechar. La fe en Dios, según muestran incluso los ateos de dientes para afuera, como entre muchos los empiristas lógicos, es, a la inversa de su presentación, una cuestión lógica. Imaginemos un mundo en el que la imaginación no nos acerque al mundo. No, ¿verdad? Dios preside el encaje (y el velo) de todas las novias. También de infinidad de novelitas. La mirada filosófica se precia en cualquier momento y lugar de ser «tan fija, tan penetrante, tan silenciosa». Ante tamaña pretensión, es preciso cerrar los ojos. No tanto: bastará entrecerrarlos. Pues *eso que mira* la filosofía ya ha desaparecido del paisaje. Es humo. La poesía, que no es «otra» lengua, sino *aquello que en la lengua no es sólo lengua*, no es fija, pero se fija. Se fija en las cosas (o las cosas en la lengua), no en lo que habla sirviéndose de ellas. Ese hablar, la poesía lo sabe de antiguo, es presunción. Presunción que crece, como una ampolla que habrá de reventar la lengua, por amarga o picante que sea su miel.

La poesía parecería, tras negar a Dios, querer lanzarse al espacio exterior. Hacerse, desde fuera, albacea del mundo. Nada más ingenuo, nada más inexacto. La poesía, esa lengua de la misma lengua que aloja aquello que en la lengua muere, no se lanza al espacio sino que da un pequeño salto hacia las rocas que el mar rítmico y enloquecidamente querría devorar. Pero un salto, ¿desde dónde? La tradición asegura que la poesía tiende al cielo. La filosofía, que ha hecho nacer a esas disciplinas escolares llamadas ciencias, por más que no muy tranquila ni muy contenta con ello, ocupa según su propio parecer una zona menos comprometida. Pero no es la tierra, no son las rocas bañadas por el mar. La poesía no hace otra cosa que desembarcar. Volver a tierra tras una no poco insondable singladura. No quedarse simple y óptica y vacunamente en ella. La poesía es esa lengua de la lengua que *no necesita* decir gran cosa. «Miró hacia los

escalones: estaban vacíos. Miró al cuadro: estaba borroso». Una lengua que necesita sólo aprender a *posarse*, no a *tomar posesión* de la tierra. Aunque eso sea lo que más disuade: incluso a sabiendas de que es, precisamente, lo imposible.

Pues lo que ocurre con la lengua es que sin quererlo establece con la tierra una sorda e interminable guerra. Con Joseph Conrad sabríamos que «el asesino estaba a la cabeza del ejército de la civilización». Pero la escritura fina no se contenta con la forma de la denuncia, de la protesta, de la crítica social. Como la filosofía, o como lo mejor de ella, extiende sus antenas con la más incisiva potencia de lo irónico. Poético es ese hablar a los oídos de un vínculo de solidaridad que a pesar de todo subtiende a tantos corazones solitarios. «La ironía», escribirá, a propósito de Conrad, Franco Moretti, «como resarcimiento por la impotencia de salvar la vida (...). La ironía como complicidad *a posteriori* (...) con lo producido por los fríos mecanismos sociales, La ironía como imagen de una cultura que aspirase a un placer «fin en sí mismo», a un delicioso *parasitismo social*. La ironía como utilización del horror para hacer más agradable la vida: para acostumbrar al conflicto que está en la base de todo, a la crisis siempre a punto de estallar, y volverlos fascinantes»<sup>16</sup>. La tierra se despanzurra, y los cuerpos no se diga, pero la lengua —a menos que reviente en poema—, no.

Posarse en la tierra cuidándose de poseerla; en este intento, sospecho, cabe y se debate toda la escritura humana. Si la filosofía sigue siendo poesía tímida es porque básicamente teme llegar hasta el fin. Su trazo obedece entonces el meandro de los laberintos<sup>17</sup>. Sólo que en su centro el Minotauro permanece invisible —e imbatible. Para la civilización de Occidente, la civilización misma es la superficie en cuestión —y en experimentación. Sólo desde su flanco

---

<sup>16</sup> Franco Moretti, «Joseph Conrad», en *La Cultura del 900*, a cargo de Alfonso Berardinelli, Vol. 1, siglo veintiuno editores, México, 1984, p. 20

<sup>17</sup> «El camino de quien teme llegar a la meta trazará fácilmente un laberinto», escribió Walter Benjamin en su ensayo sobre Baudelaire.

poético, sólo desde ese pórtico en trepidante retracción aquel proyecto exhibe sus fisuras, su fluidez entrópica. Lo que aquí quiero señalar es que la lengua poética es vanguardista independientemente de que los críticos la encajonan en erudiciones de por medio en semejante armario. Incluso, cómo no, puede ser «de derechas». Es la escritura que se observa escribiendo. ¿Desde qué comisura? ¿Plantado en qué inmarcesible altura? No es necesario exiliarse de la lengua, jamás se aflojará con la coartada del metalenguaje, pues existe un componente extranjero en toda lengua madre. Es su quiebra, su bancarrota, su ya no poder sino desfallecer. Su despilfarro, desde luego. En esta lengua extranjera los héroes y las enormidades lingüísticas (es decir: morales) sufren explosivos o implorativos procesos de pulverización y de marginalización.

Léase a Henry James, parapetado con discreción pero agilidad cirquera en los balcones de ese calabozo que la civilidad levanta y edifica dentro de sí. La lengua poética es la filosofía de un cuerpo solitario que pende de una cuerda y que termina en un momento o en otro por precipitarse al vacío del gozo y del dolor.

Absolutos, ellos sí.



Piano oscuro ¿a quién atisbas  
con tu sordera que me oye,  
con tu mudez que me asorda?

Oh pulso misterioso.

César Vallejo,  
Trilce, XLIV

Escribir con exactitud no consiste, se comprende desde hace centurias, en nadar hábilmente por una corriente tumultuosa pero a fin de cuentas predecible. El escritor nada contra sí mismo y al hacerlo impredice la corriente. Es de tal poder su apego a la vida que sólo puede bendecir su paso. ¿Desea morir quien ama así? No. *Desea hasta la muerte misma*, que es completamente distinto. Es el amor por la lengua, por la inverosímil luminosidad que arroja sobre cada una de las cosas lo que reverbera en la palabra poética. Pensemos que W. B. Yeats es quizá menos a una persona en concreto que a la palabra poética misma a quien se dirige en este poema:

Si tan sólo yacieras fría y muerta,  
Y las luces del oeste se apagaran,  
Vendrías aquí, e inclinarías tu cabeza,

Y yo reposaría la frente sobre tu pecho,  
Y tú murmurarías palabras de ternura,  
Perdonándome, pues ya estás muerta:  
No te alzarías ni partirías presurosa,  
Aunque tengas voluntad de pájaro silvestre,  
Mas tú sabes que tu pelo es prisionero  
En torno al sol, la luna y las estrellas:  
Quisiera, amada, que yacieras  
En la tierra, bajo las hojas de bardana,  
Mientras las estrellas, una a una, se apagarán<sup>18</sup>.

Es preciso que el cielo deje de esplender para que la tierra tienda la mano a la lengua. La fineza y exactitud de la palabra derivan íntegramente de este ceder o extinguir su voluntad de iluminación. Para revelarse, la palabra ha de avanzar «con la mirada vacía y como el sol sin piedad»<sup>19</sup>. En silencio. Con indiferencia. Sin aliento. El poder de la belleza, tan duramente criticado por las izquierdas, es un poder de autoimposición. Sólo que en ella *desimpone* al hombre, le arrastra a un cielo —no a un cielo— al que pertenece sin absolución. «Flota ante mí una imagen, hombre o sombra:/ sombra más que hombre, imagen más que sombra»<sup>20</sup>. El hombre es finito, desalmada y fantásticamente finito. La palabra le enseña a afinar y despedirse. Sin rencor, sin entusiasmo, sin arrepentimiento, sin esperanza. La palabra es desarraigo, jamás correspondencia, jamás empatía, jamás reconciliación. Cuando esta palabra tan muda como incontornable se imponga a los hombres, sólo logrará de ellos un grito, un alarido de

---

<sup>18</sup> W. B. Yeats, «Desea que su amada estuviese muerta», tr. M. Soto, Siruela, Madrid, 1991

<sup>19</sup> W. B. Yeats, «La segunda venida».

<sup>20</sup> W. B. Yeats, «Bizancio».

locura. Pero de una locura inteligente. La palabra que sólo es el poder de la palabra, diría un crítico, *da miedo*. Leído «seriamente», dice, Yeats «da miedo. Porque dice con total simplicidad que la belleza puede matar»<sup>21</sup>. ¿Será la espantosa seriedad de la belleza la celebración de la muerte del cuerpo, o es más bien la defeción del sentido que ensarta y mortifica a los cuerpos?

Contra toda apariencia escolar, o monástica, ni la filosofía ni la poesía son discursos que encuentren en la piedad un motivo de respeto o insinuación. ¡Ni siquiera de innovación! Y mucho me temo que por ello mismo aspiran a la exactitud que las ciencias, sin razón, presumen tanto de haber hallado. ¿Es otra exactitud, o la única posible? «Da, ioh negrura!, —da el supremo pensamiento», oraba Monsieur Teste<sup>22</sup>. Una negrura exactamente idéntica, por otra parte, a la Suprema Iluminación. ¿Se trata de morir? No seamos tan drásticos; basta con alcanzar, en la letra más que en el espíritu, el extremo de lo fáctico. «Hombre siempre de pie sobre el Cabo Pensamiento», se miraba a sí mismo Paul Valéry, «con los ojos desmesuradamente abiertos hacia los límites o de las cosas o de la vista». Sólo que, lamentable, esta desmesura de la mirada se dispone en cada instante a partir. No a negociar con las cosas o a regocijarse en ellas (o en sus límites). El goce de la lengua poética es un goce diferido, y diferido como todo goce verdadero. «Es lo que llevo de desconocido en mí lo que me hace ser yo./ Es lo que tengo de inhábil, de incierto, lo que es yo mismo». La mirada del poeta revela una gnosis febril pero descompuesta. Cada uno está hecho de lo que ignora, no de lo que sabe (o imagina saber). Cada cuerpo, fabricado con escrituras ululantes, con signos de distinción que todos se esmeran en poseer... Vértigo del no ser, o, peor aún, de ser lo que los demás creen que somos. Y bien, a eso lo podemos llamar civilización.

---

<sup>21</sup> F. Moretti, «William Butler Yeats», en *loc. cit.*, p. 27

<sup>22</sup> Paul Valéry, *Monsieur Teste*, tr. S. Elizondo, Montesinos, Barcelona, 1980

A eso, y a su movimiento de demolición. «Piense», indica Mr. Teste, «en la verdadera significación de una jerarquía fundada en la rareza». Pensemos en eso, pero *aplicándola exclusivamente a nosotros mismos*. Una jerarquía *personal* en donde *lo más raro* de cada uno lleve (aun si no siempre) las riendas. Comprendemos que, dentro del movimiento de civilización, la inteligencia se ejerce hacia fuera. Juzgamos, juzgamos, juzgamos... En realidad, si la inteligencia no juega se embota. Pues la inteligencia es *lo más raro* que hay en cada uno. Lo más raro *si se ejerce contra sí mismo*. El pasmo de Mr. Teste se produce en el momento en que comprende que lo único que conoce la inteligencia es aquello que consiste en pura inteligibilidad. Es decir: el mundo. ¡Pero hay algo más! «Estoy hecho», prosigue el diálogo, «de un infortunado espíritu que nunca está muy seguro de haber comprendido lo que ha comprendido sin percatarse de ello». La escritura fina sólo podría comenzar (y desembocar) en la *desconfianza* de la escritura. Aun si esa desconfianza es la condición de toda su nobleza y de toda su fecundidad.

Y aquí nos vuelve a salir al pie la serpiente. Es la frase, la serpiente es la escritura en su astucia y en su paciencia («mi fuerte es la cautela»). Y también, con un giro apenas perceptible, la ceguera. La «hora violeta» ha llegado a su mediodía. La serpiente es la lengua que desafía a la Creación y la mirada que se enfrenta al Sol. Nada más ateológico que la poesía, nada como la escritura que se observa escribir —y que al hacerlo permite que la Nada nos guiñe los ojos. Pues esa luz excesiva no deja ver «que el universo es un defecto/ en la pureza del No-Ser»<sup>23</sup>. La conciencia cristiana titubea, pero la palabra poética — ¡bendita sea la tierra!— termina imponiéndose. La seducción de la serpiente es eso que una mujer percibe sin necesidad de mutar en intelectual. «Nada», susurra a su oído, «menos seguro que la palabra divina, Eva». La sabiduría del satá-

---

<sup>23</sup> Paul Valéry, «Esbozo de una serpiente», tr. C. R. de Dampierre, en *Poemas*, Visor, Madrid, 1973

nico reptil es lo único —para un mortal— cierto: «raíz de dolor, raíz futura». Esa voz oscura es «rumor de la espesura». ¿Tienta a la hembra humana, más débil y más frágil que la fortaleza moral de los machitos? El pequeño cristiano que todos llevamos dentro responderá con prisa, y responderá afirmativamente. Pero lo más raro nos forzará un instante. Nos impondrá una quietud y un silencio. Hasta esperará de nosotros un giro hacia atrás. Pues la exigencia lo es todo menos ingenua:

No pienses más. Ven sin moverte;  
entremezcla pasos y pausas,  
como danzas de graves rosas.  
Aquí las delicias son causas  
suficientes para las cosas.

Sí: aquí, en la tierra. La Infinita Magnificencia del Creador aparece en la tornasolada y escamosa superficie de la escritura fina como una sabiduría, pero —blasfemia suprema— una sabiduría *robada*, y robada a la Tierra. Una vez más: es lo insúbdito que seduce y eclipsa, que vuelve al animal parlante desde el humus formado por el caer de «frutos rojos,/ frutos de muerte y de pecado», es «esa sed que te hace crecer/ y exalta hasta elevar al Ser/ la omnipotencia de la Nada!»». Pues la Nada, precisamente, *nunca es todopoderosa*, y si algo asusta a estas bestias que sueñan con ser ángeles es la posibilidad de que lo posible se cierre sobre sus cabezas como un inmenso e inmundo tornado o ciclón en cuyo ojo nunca jamás acechará la mirada de Dios.

SIETE. EL CANTO DE LA CRUELDAD.

---

—cómo pretendería un loco que a sí mismo se  
llama «yo»  
abarcara el innumerable quién?

e. e. cummings,  
ll:435

Es muy probable que no exista, en la amplia faz de la literatura, nada menos propenso que *Los Cantos de Maldoror* a un análisis académico. El poema —que también, o principalmente, es un mito— arremete contra prácticamente todas las convenciones. Convenciones *humanas*. A pesar de ello, o por lo mismo, su impacto ha sido extraordinario. Louis Aragon dejó escrito que Lautréamont hablaba sólo para sí; desconfiaba de la mera posibilidad de un lector. Se le ha calificado de «invertebrado», de «cerebral», de «inaccesible», de «vertiginoso», de «irreductible», de «verbalismo encantatorio»... «Puesto que somos duros», observaba Louis Scutenaire, «ha escogido para decírnoslo medios brutales»: a saber, plantarnos ante la «atrocidad de la condición humana». Tristan Tzara detectaba en su escritura una especie de *dictadura del espíritu*. «Es un ser fabuloso pero que nos es familiar». Salvador Dalí lo ponía en relación con *El ángelus* de Jean-Francois Millet. André Breton calificó al poeta como «el tran-

seúnte sublime, el gran cerrajero de la vida moderna», y a su obra como «un disolvente y un plasma germinador»<sup>24</sup>.

*Los Cantos* han sido celebrados por Valery Larbaud como «expresión suprema del romanticismo resplandeciente». Léon Bloy los describe como «lava líquida», como un texto «descabellado, negro y devorante». Maurice Blanchot apunta a una contradicción que sería más bien un paralelismo entre «un extremado furor agresivo y una extremada pasividad somnolienta». Léon Pierre-Quint ve en ellos la «domesticación de una pesadilla» y la «explosión del romanticismo de la revuelta y del delirio verbal». Gaston Bachelard dirá que en su universo «la energía es una estética». Menos entusiastas son los comentarios de André Malraux: los *Cantos* poseen «un sadismo infantil, un baudelairismo de empleado de ferrocarriles»; y por Albert Camus: reconocido como cantor de la rebelión pura, Lautréamont «anuncia, por el contrario, el gusto por la servidumbre intelectual que florece en nuestro mundo»<sup>25</sup>. No podemos saber, de antemano, si realmente se le ha comprendido. No sabemos si Lautréamont, el poeta, el visionario, el sacudido por el terremoto de la existencia, se ha comprendido a sí mismo.

En los siguientes dos párrafos sólo quisiera proponer una perspectiva de lectura entre muchas otras posibles. Dadas las limitaciones de espacio, sólo me ocuparé del *Canto Primero*, en el que se plantea con gran fuerza el «tema básico» de todo el poema.

Y bien, nos encontramos, en primera instancia, ante un escrito de una ferocidad ligeramente teatral. Desde sus primeras líneas, el autor reclama caute-

---

<sup>24</sup> Todos estos juicios han sido extraídos de «Lautréamont y la crítica surrealista», que aparece como Apéndice de la edición de *Los Cantos de Maldoror* en Pretextos, Valencia, 2000

<sup>25</sup> Opiniones tomadas del prólogo de Ángel Pariente «El mundo de Lautréamont», en *Los Cantos...*, recién citado.

la: el lector, «envalentonado y vuelto momentáneamente tan feroz como lo que lee» ha de encontrar una vía de escape al libro que se dispone a leer. La escritura se presenta como un pantano de «emanaciones mortíferas». Lautréamont no invita a leer; al contrario, su propósito es disuadir al lector. Le advierte que no será fácil deshacerse del libro. «Dirige hacia atrás tus pasos y no hacia adelante»; desde el inicio, el autor pide *respeto* por su obra. «Lector, quizá es el odio lo que quieres que invoque al comienzo de esta obra», escribe Lautréamont. Seguramente, pero odio ¿a qué? Odio al «Eterno»; odio a la «felicidad absoluta»; odio a «la paz de agradables cielos». El autor emplea la blasfemia como incitación y se dirige a la parte abominable de cada lector para convertirla en su aliada, en su cómplice.

Pero inmediatamente estrecha el cerco: «Estableceré en pocas líneas que Maldoror fue bueno y vivió dichoso en sus primeros años; está dicho». ¡Está dicho! La economía verbal es aquí asombrosa. La bondad y la dicha son inefables: a saber, indeciblemente *aburridas*. ¡Bendito el cielo que le descubre pronto a Maldoror su verdadero nacimiento en la maldad! Al decir de estas primeras líneas, un hombre *nace* malvado; sólo el temor al castigo le extravía hacia el «bien». Existe un poder más fuerte que la voluntad. Este poder es la crueldad. Y el hecho de que la crueldad no pueda ser confundida con el bien le parece a Lautréamont una deliciosa desdicha.

«Yo utilizo mi genio para pintar las delicias de la crueldad!». Así resuena la consigna de guerra del escritor. Esta delicia no procede del exterior; no se trata de una posesión demoníaca. La crueldad es constitutiva del hombre. Su pregunta es entonces si esta crueldad podría aliarse no con el bien, cosa imposible, sino con el genio. ¿Se trata de un canto *a* la crueldad o un canto *de* la crueldad?



Lautréamont insinúa que el mal no es precisamente la crueldad, sino la estupidez. La estupidez pervierte; no así la crueldad. Ante el triste espectáculo de una humanidad que ha preferido la estupidez a la crueldad, Lautréamont invoca la violencia de la naturaleza. «Tempestades hermanas del huracán, firmamento azulado del que no admito su belleza, hipócrita (*sic*) mar imagen de mi corazón, tierra de misterioso seno, habitantes de las esferas, universo entero, a ti invoco, Dios que lo ha creado con magnificencia, imuéstrame un hombre que sea bueno...!»). Los *Cantos* comienzan con una alabanza de la naturaleza perdida. Es nuestra necesidad de domesticación lo que nos ha vuelto buenos, demasiado buenos... y deprimentemente estúpidos.

¿Asistimos a una insensata o vulgar apología del crimen? Quizá no. El escritor entra en algo como un paroxismo interrogativo. «¿Qué es, entonces, el bien y qué es el mal? ... ¿O son dos cosas diferentes? Sí... mejor que sean la misma cosa... pues si no, ¿qué será de mí en el día del Juicio?». Cuando Maldoror desgarrar el pecho del niño describe un crimen, pero un crimen en el cual él mismo es la víctima. «¡He sufrido tanto como mi víctima!», exclama. «Adolescente, perdóname». Lautréamont se pide perdón a sí mismo; o, mejor, a su adolescencia suprimida, desgarrada, silenciada. Preferiría ser desgarrado por ella; la crueldad es inocente si se ejerce en sentido contrario a la fuerza. «Y sufriremos los dos, yo por ser desgarrado y tú por hacerlo...». A través de este sufrimiento, el escritor sueña con volver a ser feliz. ¿Podría ser, por el contrario, una descripción de la violencia de Dios? Hacer daño tiene el efecto de hacerse amar. «Es la mayor felicidad que se pueda concebir». ¿En quién está pensando Lautréamont? ¿En sí mismo? ¿En el niño-dios? No. Habla del innombrable: «Tú, del que no quiero escribir el nombre en esta página que consagra la santidad del crimen, sé que tu perdón fue grande cómo el universo. Pero yo ¡aún existo!». Será fácil ver en estas líneas un desgarramiento «existencial». Páginas que dramatizan un

litigio con el Eterno. Bajo su poder, yo... aún existo. Después de su infinito perdón, yo continúo mi existencia. Y la existencia es el extravío.

Pero un extravío que, como pediría Nietzsche, encuentra en sí mismo la fuerza para transvalorar los valores. La crueldad se hace santa si desobedece. Si desafía los mandatos de un Dios que nos tuerce hacia lo que desde la eternidad se considera bueno y santo. El escritor establece pactos con lo convencionalmente tenido por sacrílego o al menos reprochable. «Hice un pacto con la prostitución para sembrar el desorden en las familias». Al final, es la belleza de una mujer desnuda, metáfora dulcificada de la prostitución, quien extiende su bendición al poeta.

A cada paso, el poeta levanta la prohibición. Transgrede, pero en sentido inverso a la transgresión divina. Pues eso es lo que muestra: que la conversión de un animal, de un niño o de un adolescente en un «hombre» es una conversión ordenada y garantizada por Dios. Conversión imposible de lograr si no es contando con la participación de la crueldad. El poeta traza un cuadro de la naturaleza suprimida. La compara con una jauría de «perros furiosos» que han roto sus cadenas. Lo despedazan todo, pero no lo hacen «por crueldad». Es debido a su «sed insaciable de infinito». Hay, pues, en la naturaleza, o en nuestra propia animalidad, un anhelo que se diría espiritual: una voluntad sublime, un deseo de lo sublime.

Reconocer nuestra animalidad, que involucra la crueldad, excluye por otra parte la malevolencia. Tal sería la fórmula general de los *Cantos*. «Por otra parte, ¿qué me importa de dónde vengo? Si esto hubiera dependido de mí, mejor quisiera haber sido el hijo de la hembra del tiburón, cuya hambre es amiga de las tormentas y del tigre, de reconocida crueldad: no sería tan malvado». Hay una malevolencia implícita en fabricar humanos a partir de espíritus animales. Es su ponzoña. Maldoror es un hijo de mujer que habría preferido ser hijo de la

hembra del tiburón; así, al menos no tendría que justificarse. Pero eso es imposible. No es cuestión de fingir que se es un tiburón. Basta con afirmarse como un ser refractario a toda comunidad. El camino de retroceso a lo animal, a su crueldad inocente, pasa necesariamente por la afirmación de la soledad. «Solitario como una piedra en medio del camino», dice de sí mismo. El poeta tiene que perder su pertenencia y su identidad. «No es necesario que los ojos sean testigos de la fealdad que el Ser supremo, con una sonrisa de intenso odio, ha puesto sobre mí».

El poeta no se halla a gusto en la luz solar. Se hunde en su gruta. Ama las tinieblas. En ellas adivina una especie de hermandad. El poeta siente que *no sufre solo*. Podría decirse que el poeta solamente medita sobre su condición de condenado. Pero lo hace con entera lucidez. No quiere ni puede engañarse. El poeta sabe que muere, pero su meditación parecería salvarle de caer muerto «en redondo».

Y, ¿qué es lo que aparece ante su mirada de condenado? Nada. Nada... «excepto los campos que danzan en torbellino con los árboles y con las largas filas de pájaros que atraviesan los cielos». El poeta habita, parecería confesar Lautréamont, un mundo despoblado de signos. Es el testigo de un profundo trastorno. «¿Quién, pues, me da golpes en la cabeza con una barra de hierro, como un martillo que golpeará el yunque?». Maldoror es la alabanza de esta violencia gracias a la cual el mundo se presenta en un torbellino que no significa nada.

Un mundo que la cabeza no podría descifrar, que no podría nunca leer.

Nada, ni los viejos jardines que los ojos reflejan  
Retendrá el corazón que hoy en el mar se anega.

Stéphane Mallarmé,  
*Brise marine*

«No soy un criminal...». Pero este no ser no depende de una simple declaración de inocencia. La inocencia tiene que ser arrebatada. Arrebatada a Dios. Y eso no se ve muy sencillo. El poeta se identifica primero con un tiburón (o un cachorro de tiburón); ahora se ve en la voluptuosidad un poco repulsiva del pulpo. Pero esta identificación no podría detenerse allí. Es, primero, el nexa secreto entre el tiburón, la tempestad y el tigre; ahora el mismo lazo se extiende del pulpo a la vejez del océano.

Es el «espectáculo» que prefiere el poeta. El océano es como «una inmensa magulladura sobre el cuerpo de la tierra». Por algún capricho de la memoria, el océano es para el poeta la huella de una herida más antigua que el hombre mismo. El océano es triste y espléndido; es la memoria del dolor.

¿En qué sentido podría serlo?

Lautréamont se encuentra situado en el punto más alejado de la imaginación renacentista. Empero, no podríamos asegurar que es «el extremo del romanticismo», como lo concibe, con ingenuidad, según hemos visto, algún

surrealista. En cualquier caso, aquí no dispongo de espacio para probarlo. Que no es renacentista se comprende por esta negación del carácter microcósmico del ser humano. Ni el océano ni el firmamento son «espejos» para el hombre. El poeta cree acordarse de «los ojillos del hombre, iguales en su pequeñez a los del jabalí y a los de los pájaros nocturnos» cuando admira la armoniosa esfericidad del océano.

Pero el hombre no es lo suficientemente bello. El poeta cree reconocer un parecido superficial entre lo humano y la inmensidad del océano; pero sólo es un parecido. No hay punto de comparación. El hombre no pertenece a la belleza del océano. Se diría más bien que el océano, el viejo océano, lo estremece porque el hombre se sabe por completo ajeno a él. El océano es siempre igual a sí mismo; el hombre es voluble y exasperante: «se detiene en la calle para ver a dos bulldogs agarrados por el cuello, pero (...) no se detiene cuando pasa un entierro».

El océano es modesto; el hombre es arrogante y se enorgullece por cualquier minucia. El océano alimenta la diferencia radical de las especies; el hombre sólo piensa en una fraternidad universal que la anule. El océano es naturalmente descomunal; el hombre se esfuerza por llegar a serlo y sólo da risa. La amargura del océano no es resultado de la envidia, como en el hombre. El océano es profundo, es abismal, es impenetrable; el hombre, el corazón humano, sólo es incomprensible: «hipócritamente, el hombre dice sí y piensa no».

Algo inconmensurable, heterogéneo a lo humano, le otorga al océano su fuerza y su misterio. Es «el gran célibe» que sin embargo muestra una enorme voluptuosidad. Es «más hermoso que la noche». El poeta no sueña con una fraternidad humana; quiere que el océano sea su hermano. Para el poeta, para Maldoror, el océano no es Dios, sino su venganza... «La majestad del hombre es prestada, no me infunde respeto: tú, sí». Está claro que, para el poeta, el hombre

no es un microcosmos que reproduce o replica el macrocosmos. Entre uno y otro sólo podría haber una antítesis y un contraste: un «irónico contraste».

Lautréamont busca un contrapeso al peso de Dios, que es excesivo. Dios, después de todo, y desde el mismo principio, nos ha separado de lo oceánico. ¿Es, entonces, la sede de lo demoníaco?

Lo que desespera al poeta es *no poder amarlo*.

El poeta pide al océano una confesión. Pero es sólo una confesión *personal*. «Dímelo... dímelo, océano (solamente a mí, para no entristecer a quienes no saben de otra cosa que de sus ilusiones) y dime si el soplo de Satán crea las tempestades que encumbran tus aguas saladas hasta las nubes». El poeta sabe que si algo no puede Satán es fundar comunidad. Es su verdadero «mal». Su confesión es confesión de un secreto. Maldoror se alegra de saber que el «infierno» está muy cerca del hombre. Un infierno, naturalmente, muy diferente del tradicional.

El poeta sospecha que el infierno es benéfico para los hombres, pues los pone delante de un fin absoluto. Es decir, no hay absolutamente nada después de la muerte. «Quiero morir acunado por la ola del mar tempestuoso, o erguido sobre la montaña... con los ojos hacia lo alto, no: sé que mi destrucción será completa». Siendo así, ¿para qué esperar una gracia *post mortem*? La gracia es ahora —o nunca. Mientras tanto, el poeta, ejercitándose en la crueldad, se convierte en espía. Espía de sus hermanos.

¿Qué es un hombre, a fin de cuentas, sino ese monstruo resultante de la «derogación de la ley de la naturaleza»? Un monstruo que impone respeto a la naturaleza. Pero el poeta invoca, según se ha visto, al océano. Un poco antes, a la soledad. Ahora, se dirige a la infancia. «No temáis, niños, no quiero maldeciros». El poeta ha andado un camino paralelo. «Iguales ambos y ambos perversos». ¿En qué consiste esta perversidad? En que el poeta no puede hacer otra

cosa que perturbar el sueño de sus semejantes. Es errante, es aborrecido por todos, está afectado por una extraña locura. Está dotado de una «crueldad extrema e instintiva». El dolor causado a sus padres le ha hecho avergonzarse de ella. Hay ecos de un dolor tan lejano como profundo.

Lautréamont contraría esa educación que, por amor, se empeña en proporcionar al hombre, desde su infancia, una existencia «apacible». Se le quiere invisibilizar, transformarlo en mago, en guerrero, en príncipe. «Enterrador, es hermoso contemplar las ruinas de las ciudades, pero ¡es más hermoso contemplar las ruinas de los humanos!». Ante esas ruinas, lo desconocido se aproxima a grandes zancadas. Es terrible y es hermoso a la vez. ¿Quién es? Peor aún: ¿es un *quién*? «Me cuesta decirlo. Debes de ser poderoso pues tu semblante es más que humano, triste como el universo, bello como el suicidio».

No avancemos más. Con lo dicho se comprende lo esencial: a saber, que el poema —cuando lo es— consiste en la negación puntual e implacable de la oración. Esta oración, siempre dirigida a lo alto, es la sede del mal. «¡Desgraciado! ¿Qué has dicho desde el día de tu nacimiento? ¡Oh triste residuo de una inteligencia inmortal que Dios había creado con tanto amor! Sólo has engendrado maldiciones, imaldiciones más horribles que la visión de panteras hambrientas!». El poeta, y también el filósofo que no sucumbe al miedo o al desconsuelo, se define por una exigencia de verdad, así esta verdad no nos sea jamás propicia.

A fin de cuentas, ¿de dónde podría nacer y crecer el poema, si no del odio a Dios? ¿Qué tendría un hombre —un hombre de verdad— que envidiarle?

Quiero, sin que la muerte se atreva a socorrerme,  
siempre amar, siempre sufrir, siempre morir.

Corneille,  
*Surena*

Supondré ahora que *El Aleph* es la metáfora más cumplida de la escritura.

La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo, noté que las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios; el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita.

Esta enorme y vertiginosa frase es la primera que aparece en la ficción del Aleph. Su autor no sólo se disimula enteramente en ella; podría haber abierto y cerrado toda su obra en y con esas palabras. No lo hizo, sin embargo. Pero la clave del relato, y una de las claves de toda la extensa obra de Borges, se halla aquí. En una frase se encuentra *in nuce* la escritura del universo. Porque el universo *está escrito*.



No es una afirmación tan descabellada. Después de todo, como en su época enseñara Claude Lévi-Strauss, en la aparición del primer sonido al que se asoció una representación de algo más y algo distinto al sonido mismo transformó de golpe, e irreversiblemente, al animal humano. De pronto, se recordará su escritura, *todo comenzó a significar*. Con un sonido. De golpe, no poco a poco. Cubriéndolo en su inabarcable materialidad, y no pieza por pieza. *De un plumazo*. En el mundo de los hablantes, que es mundo en la exacta medida en que se habla (y se escucha), cada letra (o fonema, para decirlo en jerga) nace con vocación de *Aleph*.

*Aleph*, se sabe, es la primera letra del alfabeto hebreo. Su sonido es una metáfora de la palabra de Dios. *En el principio fue el verbo...* Casi. En el principio, antes del «verbo», Dios separa los labios para pronunciar: *Aleph*. Los labios abiertos en la A, la lengua detrás de los dientes en la L, los labios ligeramente menos abiertos en la E, los labios cerrándose como en un suspiro en la Ph... Tal es el «verbo»: no la descripción de un acto, sino el acto mismo.

*Aleph*, metáfora de un Dios que es Dios no porque opere con las manos, o que lo es porque antes ha encontrado el poder de crear el mundo comunicándole su sentido: convirtiéndolo en algo *decible*. Transformando lo sensible en inteligible.

En el relato, en *El Aleph*, haciendo de la muerte una historia...

La palabra (o la letra) tiene vocación de *Aleph* —en el sentido de Borges, que en su relato opera como (un) Dios. La literatura no es inmediatamente teológica, pero Borges escribe, si no como Dios, sí *desde el punto de vista de la inmortalidad*. La cadencia de esa primera frase no deja lugar a dudas: el escritor, con conciencia o sin ella, escribe *al día siguiente* de la muerte del individuo singular; al día siguiente de la desaparición del nombre propio. De *un* nombre propio: a sa-

ber, Beatriz Viterbo. El relato logra la hazaña de vivir de la muerte del sujeto, que es sujeto justamente desde el momento en que *puede* morir.

Cosa que, por definición, el autor no puede. Borges sí, el otro, el de carne y hueso, un individuo exactamente igual que cualquier otro. No es «uno» el que muere, es el otro, siempre el otro, Beatriz Viterbo, personaje real o de ficción, creada por el Dios que reina en el cielo o por el Dios que escribe al día siguiente de su muerte, amén. Esa «candente mañana de febrero» es el día del Juicio Final, y a partir de ella el universo revela sus secretos, enseña su juego. El tiempo fluye como sangre de una herida que ya nunca cicatrizará por más que se aleje de ella.

¿Lo sabría el sujeto antes de morir? ¿Lo sabría *porque* muere? Que el incesante y vasto universo se aparte de un muerto no significa que ese muerto cese algún día de morir. Esa muerte es tan incesante y vasta como lo es el universo en su inútil fuga. ¿Lo sabe Borges o lo sabe la escritura que en Borges hace presa? Pues «el universo» no son los astros del firmamento, los peces del mar y los bosques y monstruos de la tierra, o no sólo ellos, sino el universo que sólo en la escritura —en ese lenguaje plegado, replegado, desplegado al infinito temporal que ella es— no existe en ausencia de la palabra que lo contiene.

¿Qué es, pues, *El Aleph*? Un átomo del mundo, pero un átomo simbólico. Y, ¿qué consecuencias se derivan de este fenómeno? Que *todo* está (simbólicamente, virtualmente) presente en él. Que un sonido —la mera abertura de los labios, el primer chasquido de la lengua en los dientes— *signifique* algo: ¡el universo ha emergido de su tumba inescrutable y ha echado a andar! ¡Lázaro, patrón de medida de la escritura sin fin!

Todo, pues, está implícito en esa inmensa frase, infinita en su limitación, vaporosa en su densa brevedad. Un instante fechable; un nombre propio; una anticipación irreparable; una experiencia verdadera y pura, sin añadidos mora-

lizantes; una epifanía tan mundana como el anuncio de unos cigarrillos rubios en una cartelera de fierro; la comprensión del dolor; la terrible visión de lo incesante y lo indetenible...

Cambiará el universo pero yo no, pensé con melancólica vanidad; alguna vez, lo sé, mi vana devoción la había exasperado; muerta, yo podía consagrarme a su memoria, sin esperanza, pero también sin humillación.

Un Dios: pero un dios (con minúsculas) que no ha creado a los seres, sino solamente a su significación. ¡No es poca cosa! En eso consiste la lucidez de quien escribe. Consagrarse a la memoria de un muerto consiste en decidir que la finitud es una fuente inagotable —y aplicarse en ello con todas las fuerzas. La muerte es sin fin, la muerte *no conoce el fin*, como cantaba Gorostiza. Es, como el universo, como la escritura: in-finita. Pero lo es porque y cuando permite que el fin diga su palabra. Desde lo mortal, desde lo que (una candente mañana de febrero) deja de existir. Esta palabra es posible sólo si el Aleph es posible.

Así sea, como instruye Borges, materialmente imposible. Pero, ¿lo es literalmente?

El relato sería prodigioso si concluyese en y con estas dos primeras declaraciones, si sólo en ellas consistiese. Pero no: Borges no sería Borges sin una exposición del peligro inaudito al que —en virtud de semejante propiedad— la escritura se arriesga. Es el peligro de un *Canto General*, de una Escritura Todopoderosa. Muchos han leído en el escarnio de Carlos Argentino Daneri, personaje imaginario y odioso, el sarcasmo de Borges contra un personaje real, el poeta chileno Pablo Neruda. Yo no lo sé. Pero no dejará de percibirse la insobornable ironía de Borges: un poema acerca del Todo requiere de *todo el tiempo* para poder ser escrito.

¿Y para poder ser visto? He ahí el contrasentido del Aleph. ¿Verlo *todo* es diferente de *escribirlo*? Un contrasentido que Borges deja sin resolver: tan sólo apuntado. Es en tal sentido (descrito en la sospecha de haber sido envenenado) que el Aleph es una trampa mortal. Y en ella se cae menos por ingenuidad que por presunción.

Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito. En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré.

¿De verdad, la vista tiene el poder de la simultaneidad? ¿Es capaz de verlo todo en un mismo instante? Dificilmente. Pero en realidad no importa. Lo decisivo es comprender que entre la visión y la escritura se verifica un hiato descomunal. «Algo, sin embargo, recogeré». La escritura es el arte de la muerte, es decir, del desfase ineliminable entre lo incesante y lo que por cesar permite la existencia misma de la escritura, es decir, del habla, es decir, del sonido que se transmuta en signo de lo que ha pasado. El signo hace del sonido un ente sin muerte. Pero lo hace *precisamente porque y cuando ese sonido muere*. Que muere, se comprende, *en cuanto* sonido. Lo inteligible no traduce a lo sensible; lo olvida. Sin alternativa.

Insalvable diferencia con la visión, pues ninguna visión, y Borges lo sabe a la perfección —todos entendemos fácilmente por qué—, *ninguna visión nos puede dar una imagen de la muerte*. Porque la muerte no es una imagen, ni una cosa, ni

siquiera una palabra: es un *acontecimiento*. Y ocurre, en particular, que los acontecimientos pertenecen al tiempo. Fundándolo y arrojándolo a su precipicio.

¿Existe ese Aleph en lo íntimo de una piedra? ¿Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he olvidado? Nuestra mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz.

El Aleph es un lugar fuera del espacio, o infinitamente dentro de él, da igual; pero de ese sonido que es el signo de todos los signos no tendríamos ni la más remota idea si la escritura, herida incesante de la temporalidad, marca de la «trágica erosión de los años», no nos lo hubiera ofrecido —en su ironía, en su tristeza, en su jovialidad sin restricción— al pensamiento.

¡Llegué a confundirme con ella,  
tanto...!

César Vallejo,  
*Fresco*

El escritor se entiende con el músico. No siempre, porque aunque ambos sean «artistas» sus experiencias son muy disímiles. *El perseguidor*, relato célebre si los hay, se abre a esta extraña comunicación entre los seres que recibe desde hace algunos siglos el nombre de «arte».

«Yo empiezo a entender de los ojos para abajo», suelta Johnny (en realidad, Charlie Parker), «y cuanto más abajo mejor entiendo. Pero no es realmente entender, en eso estoy de acuerdo».

Son las palabras del músico, transcritas por un escritor (poeta o novelista, no sabemos bien). El escritor ha elegido al músico como «tema»; escribe su biografía. Pero el arte de un escritor como Julio Cortázar parece ser de una elasticidad infinita. Es infinitamente reversible. Cortázar (es decir, Bruno) inventa a Johnny pero Johnny está inventando a Bruno (es decir, a Julio Cortázar).

El cuento comienza directo en el nudo de la historia: la relación de la música (es decir, de la literatura) con el tiempo. Famosa es la anécdota (que ignoro si será fidedigna) de Charlie Parker abandonando el estudio de graba-

ción con la frase: «¡Esto ya lo toqué mañana!»». La música, arte del tiempo... para escapar del tiempo. ¡O para volver a entrar en él! La perplejidad es la constante de Johnny. No sabe si la música lo saca o lo mete al tiempo; sabe, cuando menos, que los hace entrar en un tiempo que es sólo el del arte. ¿Del arte? ¿Y qué diablos sabe Johnny del arte? Sólo *reconoce* en Bruno a uno de los suyos.

Pues existe un tiempo violento, que es el de la lucha física, el de las hipotecas y las deudas, el tiempo de la religión; y existe el *otro tiempo*, el de *nosotros*, el de los puntos suspensivos. Un tiempo suspendido sobre el tiempo malo del trabajo, de la ofensa, del odio, del consejo. Un tiempo, más bien, que suspende la rigidez de ese tiempo nefasto donde todo se encadena sin permitir dar un paso de baile. La música le permite a Johnny suspenderse de ese otro tiempo que no pertenece al tiempo, y es lo que al parecer le ocurre a Bruno con el relato.

Se entiende pues la frase: «Esto lo estoy tocando mañana». A Johnny le parece espantoso poder imaginar que la música descienda al tiempo homogéneo e interminable de las hipotecas y las peleas familiares. Es lo que Bruno no da señas de darse cuenta cuando lo califica de «genial» sin atinar a explicar por qué. Sí, es un genio, pero, ¿lo sabe el propio Johnny?

«Todo crítico, ay, es el triste final de algo que empezó como sabor, como delicia de morder y mascar».

Esto es lo que dice Bruno: el tormento de escribir consiste en perder el sabor al tratar de ganar el saber. Craso error del escritor, que desde el principio se coloca —a fin de contrarrestarlo— en posición de aprendizaje respecto del músico. De verdad, ¿qué hace genial a Johnny? ¿Su virtuosismo? ¿Su técnica? ¿Su locura? ¿Sus vicios? El escritor no ha podido resolver el enigma pero nunca lo

pierde de vista. Es, desde luego, el enigma del tiempo. ¡Pero también el del espacio!

Johnny no se «abstrae» con la música; sólo, confiesa, *cambia de sitio*. Sube a un ascensor, y al hacerlo deja de pertenecer al espacio y al tiempo de eso que con una maravillosa expresión define como el mundo de «las hipotecas y la religión», en un acercamiento que no tiene nada de surrealista. Es una mancuerna similar a la inglesa de «Death & taxes». Claro que esta última quiere significar que sólo a estas dos cosas no se escapa; Johnny piensa (pero ya sabemos con qué partes del cuerpo piensa) que la música sí (es lo único que sí) escapa a la diabólica pareja de «Hipoteca y religión». Diabólica, en efecto, por más que «la vieja» (su madre) le eche en cara que su música es lo diabólico.

Para el mundo de «Hipoteca y religión», el arte —es decir, lo que hacen Johnny y Bruno, para no hablar con abstracciones— es propiamente diabólico. Lo es porque su experiencia del tiempo es radicalmente diferente. El músico se alegra de una fórmula que le viene de pronto a los labios: *las cosas duras se revelan dueñas de una elasticidad... retardada*. El músico no precisamente escapa del tiempo, o del espacio, pero se asombra de que existan *distintas velocidades y direcciones* del tiempo. Distintos estratos y distintos horizontes.

No haré un comentario pormenorizado de este espléndido relato. *No hay tiempo* para ello. Sólo observo que la circularidad del tiempo —el perseguidor es perseguido por él mismo, como se sabe al final— es solamente una de las posibilidades que se derivan de la escritura. Porque el perseguidor nunca es *exactamente* el mismo que el perseguido; están diferidos, están movidos, están desplazados. No pertenecen al mismo horizonte o a la misma línea temporal. Se encabalgan y se desquician uno al otro.

Y este encabalgamiento de dos o más tiempos en el cuerpo (no en la cabeza) del músico va a reflejarse en el desquiciamiento de la escritura. En la ma-



no de Bruno. Un deslizamiento y una desazón que no tiene más remedio que consignar el escritor en los párrafos finales:

«Sé muy bien que el libro no dice la verdad sobre Johnny (tampoco mente), sino que no he querido mostrar al desnudo su incurable esquizofrenia, el sórdido trasfondo de la droga, la promiscuidad de esa vida lamentable. Me he impuesto mostrar las líneas esenciales, poniendo el acento en lo que verdaderamente cuenta, el arte incomparable de Johnny. ¿Qué más podía decir? Pero a lo mejor es precisamente ahí donde está él esperándome, como siempre al acecho esperando algo, agazapado para dar uno de esos saltos absurdos de los que salimos todos lastimados. Y es ahí donde acaso está esperándome para desmentir todas las bases estéticas sobre las cuales he fundado la razón última de su música, la gran teoría del jazz contemporáneo que tantos elogios me ha valido en todas partes».

---

57

El éxito de la narración es la clave de su fracaso como escritura. Bruno quiere hablar del «arte incomparable» de Johnny, pero sólo ha logrado hacerlo callar. Triste final, pero el solo hecho de reconocer su impotencia o su banalidad nos abre otra puerta a la literatura.

¿Qué más podemos decir?

*Le poète a fini sa tâche.*

*L'homme, non.*

Paul Verlaine,

*Le livre posthume*

Es probable que todo lo hasta aquí escrito consista esencialmente en la inversión de los versos del epígrafe.

En resumen, será fácil constatar que el «hombre» *ya* ha cumplido con su programa de instalación en el planeta. Queda pendiente, pospuesto, infinitamente aplazado, el empeño del poeta. ¿Cuál podría ser éste?

Georges Bataille lo asocia con la desposesión. Lo poético coincide con la supresión del «interés personal». Lo «poético» es la comunicación, sólo que esa comunicación es el borramiento o la caída de las diferencias individuales, no la transmisión de señales de un individuo a otro. Es evidente que todo, dentro del mundo, conspira contra semejante vínculo. «Una profunda deformación altera todas las posibilidades que tenemos», explica el escritor, «particularmente lo que llamaría con gusto el acto poético: ¿cómo podría tener lugar mientras dos seres están profundamente separados por el interés personal que existe en cada

uno de ellos? ¿Cómo podría ser posible la comunicación poética si difieren los intereses de quien la escucha y de quien la profiere?»<sup>26</sup>.

Lo poético es, pues, el desinterés. Poética es la negación de sí —en el sentido preciso en que todas nuestras acciones se orientan a salvaguardar nuestra integridad de (y como) individuos. Poética es la rotura del cascarón, pero un cascarón que no permite la liberación de un ser perfectamente formado y autárquico, sino de un individuo que retorna o se define por su deseo de retorno a su estado indiferenciado. Los hombres modernos están desgarrados entre la lucha por la subsistencia —que siempre es egoísta— y la entrega a las fuerzas incoercibles de lo impersonal. La hipótesis de Bataille es arriesgada. O, al menos, inextricable y paradójica. Su idea (una idea «bastante difícil de seguir», nos dice), es que el mito ha sido el modo histórico (o, quizá más correctamente, prehistórico) bajo el cual esta desposesión o despojamiento del sí mismo tenía lugar. Un modo que los modernos —cuya punta de lanza han sido los surrealistas— hemos perdido sin esperanza de recuperación.

Vedado el acceso a lo mítico, ¿qué queda sino el mito de la ausencia de mito? Parece el cumplimiento de una condena que nos arroja a la eterna duermevela. No podemos vivir en sueños, no podemos vivir sin sueños. Pero esta suspensión indefinida de lo mítico abre a la conciencia —y al lenguaje— un ámbito igualmente pasional.

Sólo que *vacío*.

Un sueño profundo, pero sin sueños, ¿sigue siendo un sueño? He ahí la «dificultad» de esta idea. Podríamos aproximarnos a ella imaginando el contacto desnudo con la noche, la experiencia inmediata de lo inmediato, como en estas líneas de Paul Verlaine:

---

<sup>26</sup> Georges Bataille, *La religión surrealista. Conferencias 1947-1948*, tr. L. A. Belloiro, J. Fava, Las Cuarenta, Buenos Aires, 2008, p. 53

Donne ta main, retiens ton souffle, asseyons-nous  
Sous cet arbre géant où vient mourir la brise  
En soupirs inégaux sous la ramure grise  
Que caresse le clair de lune blême et doux.

Immobile, baissions nos yeux vers nos genoux  
Ne pensons pas, rêvons. Laissons faire à leur guise  
Le bonheur qui s'enfuit et l'amour qui s'épuise,  
Et nos cheveux frôlés par l'aile des hiboux.

Oublions d'espérer. Discrète et contenue.  
Que l'âme de chacun de nous deux continue  
Ce calme et cette mort sereine du soleil.

---

60

Restons silencieux parmi la paix nocturne:  
Il n'est pas bon d'aller troubler dans son sommeil  
La nature, ce dieu féroce et taciturne<sup>27</sup>.

La naturaleza, «ese dios feroz y taciturno». Un gesto apacible —pedir la mano, inmovilizarse, reposar— a fin de acoger esa brisa que viene a morir en la enormidad del árbol. La «ausencia de mito» de los modernos permanece mítica en su dirección, en su sentido, en su fuerza. No pensar, soñar. Pero, ¿qué es lo que guarda un sueño así? No la felicidad, sino su huida; no el amor sino su agotamiento; no la espera sino su olvido. El alma —discreta y contenida— sólo

---

<sup>27</sup> Paul Verlaine, «Circonspection», en *Poesía*, tr. J. L. Guereña, Visor, Madrid, 2007, p. 224.

tiene ante sí la posibilidad de «continuar» en la senda de la «serena y tranquila» muerte del sol. El mito de la ausencia de mito consiste en aprender a no turbar la ausencia misma del mito: entrar en la noche sin perturbar el sueño de esos dios *feroz y taciturno que también somos*.

El mito de la ausencia de mito es la disolución sin restos de la particularidad: de la individualidad. «No existe hombre», observa Bataille, «que no esté obligado a recibir, incluso en la medida en que se esfuerza por crear un mito particular, a recibir la ausencia de mito como un mito real»<sup>28</sup>. ¿De qué destrucción de la particularidad se trata aquí? Los mitos históricos (y prehistóricos, es de suponerse) consistían en una reconstitución, una recreación de la comunidad por encima o, mejor dicho, de frente a las fuerzas entrópicas de los individuos particulares. El mito, según lo conciben prácticamente todas las escuelas sociológicas, es un aglutinador, un conformador y cohesionador de la comunidad.

Si el mito —lo «poético» en la terminología de Bataille— se extingue, sólo puede significar que es la comunidad la que, disolviéndose, cobra en el acto una textura fantasmática.

El resultado de esta hipótesis es sorprendente. En el mundo moderno, el mito crucial (nunca mejor dicho) es la ausencia de mito: es la agonía de Cristo, clamando por el abandono de Dios. Esto no es demasiado evidente, pero tampoco totalmente inesperado. Lo asombroso es que el mito arcaico (o primitivo) es la «incompletud» del mito.

Bataille obliga a considerar la fusión o la indiferenciación o la comunicación o la desindividualización mítica como un proceso inconcluso (e inconclusivo): disuelve al sujeto para reconstituirlo en una individualidad mayor. Yo me disuelvo en la Iglesia, pero la Iglesia... ¿podría disolverse en su otro? Seguramen-

---

<sup>28</sup> *La religión...* o. c., p. 55

te allí radica la diferencia entre lo estrictamente mítico y lo que seguimos llamando poético: es cuestión de cruzar, de atravesar, con resolución, el umbral de la lucidez: «El estado pasional, el estado de desencadenamiento que era inconsciente en el espíritu del primitivo, puede pasar a una lucidez tal que el límite que estaba dado por lo opuesto del primer movimiento en la comunidad que lo cerraba sobre sí mismo tiene que ser transgredido por la conciencia»<sup>29</sup>. Un sueño vacío es equivalente no al sueño de la razón, sino a la lucidez del sueño.

El proceso es complejo pero, al cabo, transparente. La poesía no es propiamente el mito, sino su ausencia, pero su ausencia, según se ha dicho ya, *mítica*. Lo cual conduce, en otra vuelta de rosca, a la ausencia... de poesía: «Esto tiene que llevarse, me parece, hasta la *ausencia de poesía*, no es que no podamos esperar la poesía de otro modo que no sea por medio de los poetas reales, pero todos sabemos que la voz poética lleva en sí misma su impotencia inmediata, cada poema real muere al mismo tiempo que nace, y la muerte es la condición de su cumplimiento»<sup>30</sup>. No creo que exista una formulación más equilibrada, una posición más lúcida que esta.

Se trata de recuperar (o, al menos, preservar) la parte indómita —la parte maldita, la parte soberana— no por el enceguecimiento de la pasión, sino por la fuerza pasional de la lucidez.

Quizá es debido a ello que la meta del lenguaje, en su perfil poético, sea no otra que el silencio.

Esto quiere decir que el estado del hombre consciente que encontró la simpleza de la pasión, que encontró la soberanía de este elemento irreductible que se encuentra en el hombre, es un estado de presencia, un

---

<sup>29</sup> *Ibidem.*

<sup>30</sup> *Ibidem.*

estado de vigilia llevado hasta el extremo de la lucidez y cuyo término necesariamente es el silencio<sup>31</sup>.

No para contar y cantar las maravillas de ser humanos, sino para contrarrestar la humillación que implica llegar a serlo; para eso está la poesía. Lo cual no es deleznable en absoluto. Y no lo es en un sentido enfático; si la poesía es la ausencia de poesía, hay que entenderlo en su justo sentido: *detrás del mundo (humano) no hay absolutamente nada que tenga la fuerza de humillarlo*. Las palabras finales de Bataille en su conferencia son estremecedoras: «No se trata de encontrar detrás del mundo algo que lo domine, no hay nada detrás del mundo que domine al hombre, no hay nada detrás del mundo que pueda humillarlo; detrás del mundo, detrás de la pobreza en la que vivimos, detrás de los límites precisos en los que vivimos sólo hay un universo cuyo brillo es incomparable y detrás del universo no hay nada».

Acaso sólo alguien que aún escucha.

---

<sup>31</sup> *Ibíd.*, p. 56