

Pliegos sueltos

Luis Sanjuán Pernas

Prefacio

En este opúsculo —más bien, conato de opúsculo— he reunido un puñado escaso de breves reflexiones, publicadas inicialmente como entradas de un blog. Tal vez sean de algún interés más allá del puramente circunstancial o personal.

El primer fragmento es un alegato a favor de la cultura libre, algo que sigue siendo, por desgracia, tan relevante o más que cuando se escribió. De ahí que se incluya. El resto es un grupo, dispar en estilo y contenido, de apuntes relacionados con la poesía y la filosofía.

Al recopilar estos textos ahora —transcurridos más de diez años desde su escritura— la tentación de alterarlos aquí o allá es grande. Me he limitado —aparte de realizar las oportunas correcciones obvias— a adaptar todo lo que carecía de sentido fuera del contexto del blog en que se presentaron por primera vez. (*Valladolid, agosto de 2023*).

Índice

Por una cultura libre	2
Contra el arribismo y la comodidad	2
De filosofía	3
La literatura filosófica y la antifilosofía	3
Releer a Dostoyevski	4
Nihilismo y aledaños	5
De poesía	7
Cernuda y el amor	7
La humildad de la palabra poética	9
El amador y el dandi	10
El dandi y el inquisidor	12
La lucidez del poeta	14
La verdad de la poesía	14

El rey y el mendigo	15
Canto y escritura	16
Canto y escritura (continuación)	19
Prefacio a ocho poemas	21
De la forma y sus demonios	22

Por una cultura libre

Contra el arribismo y la comodidad

Me entero por una entrada en el blog de David Maeztu de que la última reforma de la Ley de Propiedad Intelectual puede poner en peligro el derecho a la cita de un texto protegido por un *copyright* restrictivo. Este derecho era, hasta ahora, prácticamente incuestionable en la mayoría de los casos comunes. Con la nueva ley las cosas podrían cambiar, las restricciones podrían ser mucho mayores, incluso hasta impedir la posibilidad de citar en un blog fragmentos de obras protegidas.

Sean cuales sean las consideraciones técnicas que se puedan realizar en el caso concreto de esta ley, lo que está claro es que, por todas partes, se viene produciendo un proceso de clausura de los derechos habituales de transmisión y difusión cultural. Basta leer, por ejemplo, el libro de Lawrence Lessig *Free Culture* [hay traducción al castellano en la editorial *Traficantes de sueños*], para darse cuenta de la magnitud del fenómeno.

No nos hagamos ilusiones. Es difícil pensar que pueda haber un cambio en la orientación que están adoptando los legisladores. Mucha es la presión que ejercen las entidades que comercian con las diversas formas de distribución y publicación de productos culturales basados en *copyrights* restrictivos. De haber una solución, ésta debería proceder de los propios autores. Mientras no sean ellos los que empiecen a tomar conciencia clara de la naturaleza de la situación y opten por licencias no restrictivas, como *Creative Commons*, no estaremos a salvo del deterioro cultural que este proceso de cierre va a ir generando.

Lamentablemente tampoco se puede ser muy optimista en lo último. Todos sabemos —aunque nunca se diga— que una buena parte de estos autores están ahí por obra de un esforzado trabajo de lucha por la supervivencia en un medio encarnizado donde la mayoría de las veces hay que renunciar a los principios y aceptar un mayor o menor grado de autotraición. Y cuando el empeinado arribismo no ha acabado del todo con la integridad moral y cultural del susodicho, lo común es encontrar comodidad y falta de cuestionamiento. El número de autores que se plantea seriamente publicar en unas condiciones en que sus propios derechos no acaben en manos de terceros es muy pequeño todavía. Decididamente corruptos o

sumergidos en la inercia de las viejas formas de distribución cultural, los autores siguen, en su inmensa mayoría, sin darse cuenta del daño que con su actitud o falta de ella pueden ocasionar a su obra y a la cultura en general.

Es necesario que pase el tiempo suficiente para que nazca un nuevo tipo de autor, libre de servilismos y consciente de su responsabilidad cultural, algo que desde luego va más allá de su, por muy buena que sea, siempre pequeña obra. Ojalá ese momento no llegue demasiado tarde.

(18 de enero de 2008)

De filosofía

La literatura filosófica y la antifilosofía

Cada vez me resulta más difícil encontrar un texto filosófico contemporáneo que no se me caiga de las manos a las pocas horas de empezar su lectura. Mi desinterés ha llegado hasta tal punto que prácticamente renuncio a intentarlo. Podría pensar que, después de los centenares de lecturas filosóficas que he emprendido, no es probable encontrar ya algo significativo. Podría aventurar que los cientos de miles de páginas que se publican hoy sobre temas filosóficos no pesan nada si al otro lado de la balanza se pone una sola línea de Platón. Podría incluso teorizar, como ya se ha hecho, sobre el declive al que inevitablemente conduce el reconocimiento de la imposibilidad del sistema o, cuando menos, de la imposibilidad de un progreso en el desvelamiento de la verdad, cuyo último exponente sería quizá Husserl y alguno de sus epígonos.

Pero ninguna de estas hipótesis o cualesquiera otras de semejante cariz da en el centro del problema. El centro del problema, de este problema mío, y quizá problema de casi todos, sólo se atisba cuando se contraponen la literatura filosófica como un todo a la filosofía en su expresión primera, la filosofía socrática.

Ya Vlastos, en su obra seminal sobre Sócrates, *Socrates, Ironist and Moral Philosopher*, se ve en la necesidad de iniciar su especulación con la alusión a la famosa extrañeza o *atopía* socrática. Pero con anterioridad a todos los enigmas que para la filosofía postsocrática plantea Sócrates, se eleva uno, inicial, al que no suele darse respuesta: Sócrates no escribió filosofía.

Y, sin embargo, la filosofía, después de Sócrates, se ha hecho literatura. Con Platón comienza este proceso, pese a todos los matices que se expresan en el *Fedro*. A partir de la Modernidad y tras la progresiva especialización y regimentación de la Universidad, la filosofía ha devenido casi exclusivamente literatura académica.

¿No será que a la filosofía, primariamente un deseo, una necesidad radicalmente humana, ajena a disciplinas y departamentos, no le conviene esta máscara

literaria? ¿No será que ese deseo se desvanece en el comercio de las palabras escritas, es decir, muere allí donde falta el encuentro real, cara a cara, que propicia el diálogo de los que están prendidos por el mismo amor?

Mal final, pues, para la filosofía, aherrojada en las páginas de un libro, de un libro hecho para especialistas, donde lo que cuenta es el número de citas tácitas o explícitas de los otros anti-filósofos, los que abandonaron su supuesto amor por las migajas de una más que sospechosa gloria literaria. Acaso también signo de la alianza *contra natura* entre filosofía y nihilismo, de la que Sócrates sería, por ello mismo, el único antídoto.

La filosofía ha llegado a su fin no porque la posmodernidad haya abierto la caja de Pandora de la equipolencia de razones y sinrazones. Ha muerto porque sus supuestos voceros se negaron a percibir el sentido de su vocación universal, que no era el de la proposición incontrovertible, sino el de la exigencia del diálogo, un diálogo donde lo que se pesan son las almas y no las páginas de un libro mudo.

(17 de junio de 2008)

Releer a Dostoyevski

No sé si por la educación recibida, por el carácter o, simplemente, porque algo haya de objetivamente vinculante en el asunto, el hecho es que sigo prefiriendo a los clásicos. No sólo me siguen gustando como antes —esas primeras e inolvidables lecturas que uno acomete en la adolescencia— sino que me siguen sorprendiendo con nuevas facetas, casi impensadas.

Por ejemplo, ahora que ando releendo a Dostoyevski, *Los demonios* hace unos meses y *El idiota* en estos momentos, descubro, casi con estupor, hasta qué punto me era necesaria una relectura para empezar a comprender el alcance de su «narrativa».

Porque es algo más que literatura lo que ahí se encuentra. Y no se trata —como muchas veces se ha resaltado— de la indiscutible finura psicológica. Lo sorprendente es que Dostoyevski se me está revelando como un verdadero filósofo. No el tratadista o el ensayista al que estamos acostumbrados, sino como un filósofo a la antigua usanza, es decir, como uno de aquellos, frecuente en las historias legendarias de las diversas tradiciones, que plantea sus reflexiones y sus enigmas a través de ejemplos.

Todo el entramado narrativo se me muestra ahora tan sólo como un artificio adecuado para comunicar la urgencia extrema del problema moral y su enigmaticidad. Un problema inseparable de la propia complejidad de los personajes y de las intrincadas relaciones entre ellos y el trasfondo histórico e ideológico en el que se desenvuelven. ¿Puede acaso este problema, o, en general, cualquier problema real,

ser vertido en un tratado o en un ensayo convencional? ¿No será que comienza a ser más inteligible precisamente bajo las formas que los filósofos académicos suelen menospreciar?

Es seguro que más de un estudioso habrá reflexionado ya sobre esta faceta del novelista ruso. Como no tengo conocimiento de los análisis eruditos sobre su obra, un descubrimiento así supone para mí una revelación no muy distinta de la que sentí en mis primeras lecturas y, en cierto modo, de mayor alcance.

Alguien dijo que había que releer a los clásicos. No era ese pesado profesor de literatura del colegio. Era el maestro al que sólo muchos años después estamos empezando a comprender.

Por lo pronto, esta noche no pasará sin un nuevo capítulo de Dostoyevski.

(1 de diciembre de 2008)

Nihilismo y aledaños

Desde hace ya bastante, el nihilismo, su sentido, su origen, sus consecuencias, sus fenómenos paralelos, etc. han ocupado continuamente mi pensamiento. Recuerdo libros extraordinarios, como muchas de las novelas de Dostoyevski, o releo mis propias reflexiones de hace algunos años, como los fragmentos de *Apuntes sobre el nihilismo*. Pero los interrogantes que para mí abre el nihilismo siguen siendo tan inabordables como el propio nihilismo.

Pienso, por ejemplo, en los personajes «nihilistas» de *Los demonios* de Dostoyevski. ¿Cuántos nihilistas verdaderos hay ahí? ¿Cuántos son sólo aparentemente nihilistas?

Hay también ahora aspectos psicológicos que reclaman mi atención últimamente. El motivo es múltiple. Parte de ese motivo nace de un intercambio teórico sobre figuras terribles de la historia contemporánea, no hace falta citar nombres, porque hay demasiados. Digamos que alguien, imbuido en un pensamiento de raíz oriental, teoriza del modo siguiente:

«El problema de los grandes genocidas conocidos de todos es el de la perversión de una idea como consecuencia de un desajuste entre su “mundo onírico o ideal” y el “mundo real”, concretamente de una imposibilidad por parte del asesino de canalizar la energía de su “mundo onírico o ideal” en el mundo real.»

Pero una teoría como la citada comete el craso error de identificar al genocida nihilista con el mero loco, o, incluso, con ciertos tipos, bien humanos y no nihilistas, de criminales. No hay nada en este esbozo de teoría que permita distinguir

un caso del otro. Y son radicalmente distintos, aunque pueda haber puntos de interferencia. Puede haber, en efecto, criminales y locos nihilistas, como también nihilistas que no actúan criminalmente ni locamente de acuerdo con lo que la sociedad estipula como locura o crimen. ¿No es acaso la sociedad contemporánea entera ella misma nihilista en un sentido muy profundo?

Así, y en franca oposición al esbozo teórico referido, tiendo a pensar que la locura, tal como la entendemos normalmente, esto es, la patología verificable en las consultas de psiquiatras o psicólogos, bien pudiera ser una reacción psicológica de defensa contra la amenaza nihilista.

Quisiera explicar —y explicarme— este último punto, sin pretender llegar a nada más que a dar vueltas sobre el tema.

Si adopto metáforas arbitrarias (mi conocimiento de lo oriental es limitadísimo), por ejemplo, la metáfora del corazón (o, en general, de la entraña) como sede de la voluntad y de la energía creativa, o la metáfora del alma (o del espíritu) como sede del yo en el sentido platónico, y por tanto, su centro existencial, moral, etc., podría elaborar la siguiente hipótesis psicológica. Algo de andar por casa, naturalmente, porque carece de rigor filosófico:

«Las enfermedades paralizantes del ánimo, como la consabida y ubicua depresión, que, desde las metáforas aludidas, sería una parada del corazón, un debilitamiento absoluto de la energía psíquica, salvaguardaría al individuo, sometido a un conflicto interior de magnitud para él inabordable, del proceso verdaderamente destructivo que supondría la conversión de su alma —siguiendo con las metáforas— de fuente de luz en fuente de negror. Otros desequilibrios anímicos, en los que el sujeto se escinde o se rompe, también pudieran estar “protegiendo” al sujeto del salto nihilista. Por supuesto, el suicidio, mostraría en grado máximo esa forma de protección (Evidentemente, el Kirilov de Dostoyevski no es un nihilista).»

¿Salto nihilista? «Salto nihilista» es una expresión más para captar algo así como el verse súbitamente «endemoniado» (en el sentido de Dostoyevski). El verdadero endemoniado mantiene intactas y a su servicio todas sus facultades psíquicas. No hay ahí la parálisis del depresivo; ni hay tampoco la escisión del esquizofrénico; ni, por supuesto, la voluntad suicida (el suicida, el premeditado, ama, ante todo, su dignidad, que no puede preservar en sus circunstancias actuales y para cuya salvaguarda debe acudir a la voluntaria cesación de su existencia temporal). Pero el nihilista, el Piotr Stepanovich, por ejemplo, está lleno de juicio calculador y pletórico de fuerza creativa. Su creación no es otra que la nada: la aniquilación, *porque sí* —y hay que subrayarlo—, del mundo, potencia aniquiladora que puede

enmascararse ideológicamente como se quiera, eso no sería sino una forma más o menos consciente de conseguir prosélitos y llevar a cabo el plan. Cualquier plan es intercambiable con tal de que su efecto coincida con el origen del que nace: la inexistencia absoluta en el alma del endemoniado de todo valor y de todo amor. El «endemoniado»: un ser sin alma, o con un alma donde el ángel —diría, tal vez, un Platón cristianizado— ha sido suplantado por un demonio.

¿Cuál es el origen del salto nihilista? Imposible saberlo. Hay, naturalmente un clima dominante, un clima nihilista circundante. ¿Se nace nihilista? No lo creo. Pero me interesa más la pregunta: ¿Puede uno llegar a perder —volvamos con la metáfora— su alma? ¿Qué sucede, por ejemplo, incluso en el más enérgico y espiritual de los hombres, cuando en ciertos momentos de extrema penuria y conflicto insoluble, los recursos psicológicos habituales (depresión, desequilibrio psíquico patológico de todo tipo) no están a la mano, no funcionan, o dejan de funcionar porque que se superan y se cura la patología inicial? ¿No puede suceder que la energía psíquica salga indemne, que el corazón continúe palpitando firme y regularmente, y el sujeto logre destruir el conflicto echando mano de lo más simple: la degradación definitiva de los elementos que lo constituyen, su nulificación, su conversión en meras nada, nada que ya no afectan porque se viven como nada? El otro convertido en nada, quizá en un sentido muy levinasiano: la nada activa y plena (el demonio) en que se ha convertido el nihilista asimila al otro a su nada.

¿Quién puede tolerar el asesinato del absoluto inocente? Esta pregunta del Iván Karamazov de Dostoyevski tiene una respuesta: sólo el nihilista. No puedo dejar de recordar, a propósito de esta última consideración, la primera secuencia de *Una historia de violencia*, el film de Cronenberg, otra exposición maestra de un acto nihilista.

Banalidad del mal —diría Hannah Arendt— mal que nace de la conversión de todo ser, de toda existencia, de toda fuente de luz, en pura nada, en lo arbitrariamente prescindible, porque no es nada.

(28 de septiembre de 2010)

De poesía

Cernuda y el amor

Luis Cernuda escribía lo siguiente en su *Historial de un libro*:

«Son necesarios [...] algunos años [...] para aprender, en amor, a regir la parte de egoísmo que, no del todo conscientemente, arriesgamos en él.»

Esta sentencia me pareció enigmática en mi adolescencia y en mi primera juventud. Con los años —los años de los que habla Cernuda—, creo entenderla, a pesar de las discrepancias que en cuestiones de amor pudiera tener con el poeta sevillano.

La parte de egoísmo se deja gobernar precisamente porque, pese a lo que diría Freud, no es completamente inconsciente. Parece, pues, cuestión de proponérselo en alguna medida. ¿En qué medida?

Lo agudo de la reflexión cernudiana radica en que presupone sin más algo que seguramente poca gente estaría dispuesta a aceptar, a saber, que en todo amor hay implicada, querámoslo o no, sepámoslo o no, una parte de egoísmo.

Egoísmo aquí es otro nombre para referirse a una íntima e inexcusable necesidad. Esta necesidad es el signo o síntoma de una precariedad sustantiva. Y esta precariedad, a su vez, es la otra cara del afán de plenitud en que consiste el hombre. Así pues, nuevamente, «Deseo» frente a «Realidad».

Sin sabiduría —en el sentido griego del término—, este deseo de plenitud se lanza ciegamente sobre el cuerpo amado, en la absurda esperanza de que este cuerpo lo colmará para siempre. Lo absurdo de esta esperanza radica en que ella, por característica esencial de la existencia «mortal» —como dirían, de nuevo, los griegos— no tiene cumplimiento, no puede tenerlo, pues todo cuerpo está transido de tiempo, de finitud, de contingencia.

Este amor, que no es sabio ni quiere serlo, deviene entonces, en su continuo desacierto, amor posesivo en todas sus múltiples manifestaciones, de las cuales los celos es la más conspicua, aunque no la única —inolvidable en este sentido la película *Él* de Luis Buñuel.

Cuando el egoísmo se ignora —se quiere ignorar— lo que se arriesga, ante todo, es la humanidad del hombre, en particular, su propio deseo de plenitud, que, al verse inevitablemente defraudado, se pierde en los escombros del fracaso amoroso.

Regir el egoísmo presente en todo amor no sería, pues, sino comprender desde las entrañas esta esencia del hombre —no valdría, por supuesto, que la comprensión fuese meramente racional—.

¿Pero es posible no renunciar al amor y aceptar su limitación intrínseca? No puedo imaginar más que dos formas humanamente practicables de hacerlo, ambas obviamente dolorosas, pues que se asientan precisamente en esa tensión entre Realidad y Deseo.

La primera es la «solución» de Cernuda, y de otros, —pienso, por ejemplo, en el «amor intransitivo» de Rilke—, solución de clara raigambre platónica: convertir al ser amado, al cuerpo amado, en «pretexto» consciente del amante, acicate de su deseo, que se proyectaría, a través y por medio del amado, en aquello inaccesible a que apunta. El deseo mismo es aquí, en cierto modo, el objeto del amor. Amor,

pues, que es básicamente narcisista, y al que cabe dedicar un vida. Cernuda, como es sabido, dedicó *La Realidad y el Deseo* precisamente a su solo deseo.

Los peligros de convertir al otro en mero medio, de instrumentalizarlo, resultan evidentes en este tipo de soluciones.

La otra alternativa es, si cabe, más dolorosa para los amantes, que ahora, sin embargo, estarían en igualdad de condiciones. Consistiría en compartir la nostalgia que emana de la experiencia de un amor que se sabe finito, inexorablemente fugaz e incompleto, especialmente allí donde el amor es mayor y más profundamente parece y quiere consumarse. Vivir el amor, pues, como una despedida, que, en el más maravilloso de los casos, dura toda una vida, ese breve tránsito que es el hombre.

La poesía no sólo puede decir mucho en este asunto, sino que además está embargada por él enteramente. ¿Acaso no es la tensión extrema entre la palabra y lo indecible a que apunta la misma tensión que vibra en todo amor?

(21 de enero de 2010)

La humildad de la palabra poética

Unos de los versos más famosos de Friedrich Hölderlin dice así:

«Was bleibt, stiften die Dichter.»

Que se traduce habitualmente como:

«Lo que perdura lo fundan los poetas.»

Tal vez sea cierto.

Pero si la palabra es siempre la palabra del amor y vive de su misma tensión, la tensión entre deseo infinito y cumplimiento imposible, entre ella misma y su silencio; si la palabra es, pues, palabra que renuncia a la posesión y a la permanencia, la palabra es despedida y sólo su despedirse perdura.

Porque el canto es también su propio fin, y, cuando el canto termina, cumple paradójicamente su destino. Pues sólo en su acabarse completa su verdad, la verdad de estar hecho, también él, de la misma materia que el cantor. Por eso, el canto verdadero suscita la melancolía, porque en cada una de sus irrepetibles entonaciones muere, para no regresar, como todo aquello que canta, como las mismas lágrimas que dejase en nosotros, los que cantamos, los que escuchamos.

(21 de enero de 2010)

El amador y el dandi

Tradicionalmente se ha entendido que el amor tiene su doble: el odio. Pero odio y amor son diferentes. Ninguno de ellos es meramente la ausencia de su supuesto contrario. Ni siquiera se podría decir que son contrarios, acaso sólo en sus efectos.

El amor requiere, para empezar —y hablo sólo de lo que no son formas sucedáneas de amor— del compromiso de los amantes. Sin amante, sin los amantes, no hay amor. El amor reside en los amantes y crea un mundo únicamente en torno de ellos, aunque pueda tener efectos sobre el resto, no necesariamente benefactores, piénsese, por ejemplo, en *Romeo y Julieta*, o en la razón por la que Hölderlin cantara: «[Dios] nunca perdona que perturbéis la paz de los amantes».

El odio, a diferencia del amor, es de naturaleza vírica y ajeno a la actividad de sus operadores. El odio se instala, más bien, en la pasividad del que odia, allí donde todo resto de amor y compasión han desaparecido, para arrasarlo entero y reclamar toda su energía psíquica, que, desde ese momento, se concentra en el deseo de mal o muerte del ser odiado. Es probable que la mayor parte de las personas sea ajena, por fortuna, al verdadero sentimiento de odio, que no conoce misericordia ni perdón.

El amor difícilmente es puro y simple, pues, en tanto constructor de un mundo, debe vérselas con la complejidad inherente a todo acto creativo. El odio, por su parte, es de una pureza y de una simplicidad demoledoras. Nada ambiguo hay. Todo en él es deseo de destrucción, de aniquilación.

La aniquilación que el odio exige actúa también, y muy en especial, sobre quien la ejerce. El que odia se aniquila a sí mismo, al destruir en el otro el fundamento de su humanidad, premisa de todo odio en sentido propio.

Esta divagación por las inhóspitas simas del odio era necesaria para comprender mejor un sentimiento aparentemente análogo por su carácter destructivo —tanto para su objeto como para su sujeto—, pero mucho más afín al amor, quizá precisamente su opuesto, el que tradicionalmente debería haber sido considerado como tal. Me refiero a la frialdad afectiva extrema, a la anestesia de los afectos.

Típico de este sentimiento es su carácter totalizador: todos caen en su red. En sus formas extremas de manifestación, la frialdad se desentiende de los otros de manera bien distinta a lo que sucede en el odio. Más que aniquilados, los otros aparecen borrados, como bultos que no cuentan, molestos como máximo, pero indignos, por insignificantes, de la atención que tan fijamente sigue existiendo en todo odio.

Formas de anestesia afectiva en grados más o menos altos son frecuentes en personas que han amado y que, a la vez, han sufrido más de lo que han podido soportar.

La intensidad del dolor afectivo, como también sucede en el dolor físico, no es mensurable por medios objetivos. Tiendo, sin embargo, a pensar que lo soportable o insoportable de un dolor tiene que ver no tanto con su nivel de intensidad cuanto con su cualidad.

Si bien las manifestaciones de esta frialdad extrema pueden ser escandalosas, máscaras de buena disposición y buen comportamiento son mucho más frecuentes. Así, la entrega extenuante a un trabajo solitario, que requiere rigor y grandes dosis de paciencia sostenida en el tiempo, puede ser también un síntoma de frialdad en personas no proclives por naturaleza a tales empresas. Más expresivamente, la figura del dandi, protegido por su traje y sus suaves maneras, habla bien de esa distancia ante todo lo que en su día afectara tan dolorosamente, todo lo que ahora quedaría borrado de la consideración emotiva tras la displicencia de un refinado cinismo.

El último libro de Vicente Aleixandre, *Diálogos del conocimiento* —cuma, a mi entender, junto con *Poemas de la Consumación*, de su obra poética—, contiene, en el poema que lleva por título «Diálogo de los enajenados», una escalofriante exploración de esta clase de dandismo al que me estoy refiriendo. Los dos personajes del diálogo son el amador y el dandi. No podía ser menos; pues, como propongo, se trata de dos formas presentes en la vivencia amorosa: cuando se vive como posible, y cuando ya, por insoportable, deja de serlo.

Creo que todos oscilamos o podemos oscilar a lo largo de la vida entre ambas variantes. Qué preponderancia tendrá cada una de ellas dependerá seguramente del peso que en nuestra estructura anímica tenga cada momento de nuestra historia.

También creo que esta oscilación se puede producir —y quizá sea el caso más frecuente— no en períodos de tiempo relativamente largos que se suceden uno a otro, sino como momentos diferenciados dentro de un mismo período de tiempo, de un hora en otra, de un día en otro...

Oigamos un fragmento significativo del monólogo del dandi:

*... Yo me paseo con mi bastón tristísimo
por la alameda última de mi ciudad sin paz.
Bultos, más bultos. Sueño. Mi sonrisa no mata,
pero sopla en los rostros y los borra. Pasad.*

El fragmento y el poema al que pertenece merecería mucha mayor atención de la que yo he podido lograr en mis comentarios anteriores. Como todo fragmento poético contiene también bastante más de lo que un comentario pueda explorar. Sorprende, por ejemplo, el lirismo melancólico de los primeros dos versos. No parece encajar enteramente con la descripción del dandismo que he propuesto,

donde la frialdad debería abarcarlo todo y donde, por ello, no resultaría apropiado ningún tipo de implicación afectiva.

Quizá, y esto añade verdad a la posibilidad vital del dandismo, el dandi, el frío, el despegado de todo amor, no esté completamente desprovisto de afectos y, en particular, del sentimiento amoroso. Quizá el dandismo de carne y hueso consista primordialmente en un rechazo de todo lo que se arriesga en el trato con los otros, de una desesperanza o recelo definitivo respecto de los amores concretos, de las relaciones que se establecen entre las personas, los bultos que no cuentan.

Pero el dandi aún mantiene su amor, de una forma depuradísima dentro de sí y sólo para sí, en el olor de una flor, por ejemplo, como se expresa en otro momento del poema, pero ya no en el beso, residuo de un engaño «burgués» —se dice también allí—, donde falta la terrible lucidez que se obtiene al comprender la falacia de todo amor humano. En este sentido, el dandismo sería una posibilidad, aún más radical y a la vez devastadora, de vivencia del amor, cuando el amor entre los hombres ya no se soporta, una más que habría que añadir a las consideradas al final de mi comentario de hace unos días a una frase de Cernuda.

No quisiera terminar sin aludir de nuevo a Hölderlin. En la casa de Tübingen donde el poeta suabo vivió «loco» durante casi cuarenta años hay un grafiti que nadie ha borrado —al menos todavía estaba allí la última vez que la visité— y en el que se lee: «Hölderlin no estaba loco».

¿No podría ser que Hölderlin, el amador, tuviera que acudir, más o menos conscientemente, y bajo la máscara de un fingido Scardanelli, a una suerte de dandismo extremo, que le protegiera para siempre de todo su pasado y todo su futuro?

(25 de enero de 2010)

El dandi y el inquisidor

La carne está hecha de tiempo y de memoria. Por eso es ella la que, abierta en el tremor de su deseo, recibe la promesa de un futuro, el solo nuestro, donde seguir amando.

Negar la carne es matar el tiempo que ella es y matar el amor —el único posible para el hombre— que en ella se asienta y se construye. Pues no hay amor de los espíritus desasidos, no puede haberlo. Y si hubiera un reencuentro más allá de este tiempo, tendría que ser también el de los cuerpos, aun en su forma descompuesta, ceniza o polvo enamorado que, en su enamoramiento, retiene la totalidad de su ayer.

Pero morir es fácil, amar es lo difícil. O como diría el poeta desde la sabiduría de su vejez:

*Contar la vida por los besos dados
no es alegre. Pero más triste es darlos sin memoria.*

Y porque es difícil el amor, la tentación es grande, la tentación de muerte, la más grande de todas: quemar la carne y su memoria en pos de una nivea pureza, donde ya nada accede más que el propio ojo paranoico, ante un espejo exento en que nada transcurre.

El inquisidor de Aleixandre es, tal vez, la figura más inquietante y extrema de sus *Diálogos del conocimiento*. Acaso la más inexplicable. ¿Pero lo es realmente?

No veo a este inquisidor, que pretende salvar todo lo puro matando la impureza de la carne, sino como un caso límite del dandi, al que anteriormente dediqué un comentario.

Si el dandi descubre aún dentro de sí, y por debajo de su frialdad, el lejano calor de una rosa fugitiva, el inquisidor, congelado hasta sus entrañas, se arriesga por entero a una voraz simplicidad, terapia final para una soledad sin mácula en que descansar definitivamente.

Porque es, ciertamente, la impureza que todavía en el dandi persiste, esa complejidad que un sentimiento de afecto añade, allí donde no debiera haber ya afecto alguno, lo que el inquisidor se niega violentamente a soportar. Él es, pues, el corolario del dandi, su implacable consecuencia, la del que anhela sacrificar el último residuo de su incongruencia en el altar de una pureza glacial, hialina.

El inquisidor sería, entonces, el brote paranoico del dandi, su paroxismo, el que completa el puzle de su experiencia a base de suprimir toda esa ambigüedad que un resto de amor implica, a base de concentrarse en los puros hechos, que, desprovistos de todo contenido afectivo, resultan, ahora sí, susceptibles de cuadrar en perfecta y lógica coherencia ante el espejo de un presente absoluto, donde la carne se extingue sin dejar huella, y la memoria y la nostalgia y la desesperación enmudecen para siempre:

*En el espejo gélidas
miro otras luces, brillo
de ese cristal sin curso,
y sé: su frío es vida.
Sólo un reflejo o mano
mortal, que vida otorga.
Y sé. Quien calla, escucha.
¡Pero todos se abrasen!*

(26 de enero de 2010)

La lucidez del poeta

El poeta es lúcido donde el pensamiento no suele ni puede serlo. Cuando hay poesía, y no prescindible e insípida versificación, hay también lucidez.

La lucidez del filósofo, en las pocas veces en que puede hallarse, no basta. El poeta es necesario, pues sólo él pone los cuerpos, ese alear del viento, esa mirada fugitiva e insustituible, bajo la luz de su palabra.

Palabra que acoge el tiempo, pero no el tiempo objetivo de la ciencia, ni siquiera el tiempo fenomenológico de la vida (Bergson, Husserl), sino la sustancia misma del tiempo, cada una de esas cosas insignificantes de las que científico y filósofo hacen abstracción metódicamente necesaria.

Pues la poesía es recuerdo, cercanía del corazón al latir del tiempo que vive en los seres fugitivos, arrojados a un heraclíteo fluir, donde se gasta y se juega la vida, la nuestra, la única que al cabo enciende nuestros ojos, porque la amamos, porque la perdemos.

(28 de enero de 2010)

La verdad de la poesía

En *Sacrificio*, la última película de Andréi Tarkovski, su protagonista principal, Alexander, justo después de tocar al órgano un preludio de Bach y justo antes de su unión salvífica con María, esto es, entre dos vivencias de sublime sencillez, relata una experiencia traumática. Tratando de agradar a su madre, muy enferma entonces, se propuso arreglar el jardín que la anciana contemplaba a diario y otorgarle una belleza sin mácula que —eso pensaba él— el jardín había perdido tras años de abandono y descuido. Después de varios días de incansable trabajo miró exhausto, pero orgulloso, el resultado de su esfuerzo. Lo que vio le espantó de horror: de la belleza natural de aquel jardín no quedaba nada, sólo las huellas de su guadaña y sus tijeras, que habían arruinado para siempre el objeto del amor de su madre.

La filosofía moderna en su forma consumada, la de la fenomenología de Edmund Husserl, parte de un principio fundamental (su principio rector, su utopía): retornar a las cosas mismas (*zurück zur Sachen selbst*), dejar que las cosas se muestren tal cual son, sin que la intervención del pensamiento introduzca interpretaciones de la cosa no adecuadas a ella y que hagan pasar la cosa por lo que ella no es.

¿Hay verdad en la poesía? Opino que sí, y que el dicho homérico de que los poetas mienten demasiado habría que aplicárselo antes bien al artesano que, por imprudencia, precipitación o cualquier otro motivo bien comprensible, esclaviza

al poeta que quiere ser, tratando de cuadrar el verso mediante su pericia. Todo artesano diestro sabe cómo completar el poema, cómo producirlo, incluso cuando ni tan siquiera hay poesía, cuando no hay dato, cuando la cosa poética está ausente.

Pero para que Tarkovski y Husserl hagan sentido, debemos presuponer que ciertamente hay la sencillez previa, el dato inicial. La cosa del poeta sería, desde esta perspectiva, la unidad de palabra, ritmo, imagen y emoción que abrumba y embarga al poeta cuando está poseído —por usar la idea platónica— y que el poeta se ve impelido a explorar sin descanso. El artesano, que el poeta también es, alcanzaría el grado máximo de destreza cuando, armado de paciencia e inalienable inconformismo, fuese capaz de hacer enmudecer lo que en él hubiera de imposición, de sometimiento a una belleza cerrada y definitiva, de deseo de apaciguarse en lo no aporético.

Quizá sea cierto que el esfuerzo mayor de todo artista consista esencialmente en descartar, en decir no a lo que por cansancio, precipitación o simple afán de notoriedad se cuele a hurtadillas.

La verdad de la poesía radicaría, pues, en este deseo inexcusable de honestidad. El logro, el acierto —de haberlo— parece estar más allá de todo esfuerzo y de toda voluntad, tal vez como don, como regalo.

(3 de febrero de 2010)

El rey y el mendigo

Anteriormente me referí a la última película de Tarkovski. Allí el cuadro de Leonardo, *Adoración de los Reyes Magos*, constituye un motivo central. La primera escena es un recorrido de abajo a arriba del cuadro, desde la mano oferente del mago hasta la copa del árbol, símbolo del Nuevo Reino, que se haya en la misma vertical que la ofrenda. En la película del director ruso esta ofrenda representa el sacrificio al que alude el nombre del film y en torno al cual gira su sentido.

Sea cual sea la interpretación que queramos dar al cuadro, resulta obvia la maestría con que Leonardo ha sabido captar la naturaleza paradójica de la ofrenda y, en particular, de la ofrenda que el siervo —aquí un mago, un sabio, pero siervo en definitiva— eleva a su Señor, el Niño aquí.

¿Quién da, quién recibe? El Niño en su plenitud no necesita ningún regalo. El mago, sin embargo, postrado tras el cansancio de un larguísimo viaje y lastrado por la precariedad de su existencia mortal requiere la atención de quien pueda salvarle en la esperanza.

No es diferente la situación del poeta respecto al canto. Sócrates, en el *Ion*, se refería a lo que posteriormente se ha llamado «inspiración» con la metáfora del jardín de las Musas. Allí liba el poeta y obtiene el licor sagrado.

Más cercano parece a la realidad del hecho poético imaginar al cantor como un vagabundo que merodea por los jardines inmortales y en cuyo corazón y en cuya boca liba la propia Musa. Sería la Musa quien otorga el canto, apenas sin intervención del cantor. Éste lo único que puede es estar cerca de donde la Musa quizá more.

Vagabundo, entonces, el poeta, que lo pide todo y nada por sí puede, como el mago de Oriente, cuya existencia y cuyo sentido consistiría en ofrendar su esperanza a la mano salvífica.

El poeta, pues, no da, recibe, recibe desde su penuria, desde su deseo, deseo al que no puede ni sabe sino sacrificase. Recibe el canto, que le hace siervo, cuando se le otorga; desterrado mendigo, cuando se le oculta.

(17 de febrero de 2010)

Canto y escritura

Si ya Platón reflexionaba en el *Fedro* sobre los peligros que para el filosofar podía conllevar la escritura, también la poesía escrita se enfrenta a amenazas semejantes, al menos para quien considera y percibe que los versos que ahora leemos en un libro son únicamente canto y que sólo por razones históricas el canto ha dejado de ser directamente cantado por el cantor o intérprete (el rapsoda griego, por ejemplo) y se ha convertido en página escrita o impresa.

Sé perfectamente que esta percepción de la poesía como canto se aleja de otras posibles. No voy a especular en este sentido. No me interesa la poesía que no es esencialmente un canto. De ahí que prefiera el término «canto» —que evita malentendidos— en detrimento del término «poesía».

El canto se canta. Debe cantarse el verso que se lee, debe entonarse en voz perceptible, si es que se quiere hacer justicia a su alma (el ritmo) y a su cuerpo (la palabra pronunciada). Sólo en su recitación cobra vida el poema, el verso. El lector del canto escrito es y debe ser su intérprete, de la misma forma que el cantante da vida a la partitura que canta.

Normalmente no hay dificultades especiales en este sentido para quien recita, más que las ya conocidas, que se resuelven gracias a la práctica y el conocimiento práctico de recursos poéticos comunes (sinalefa, hiato, encabalgamiento, etc.). Pero los problemas se agudizan cuando el canto se instala en regiones menos familiares, donde no hay referencias establecidas por el uso, máxime cuando el libro de poemas no recurre a esa práctica habitual en la edición de partituras de música contemporánea, la de proporcionar una serie de instrucciones previas sobre la forma de ejecutar determinados signos no convencionales.

En los casos a que me refiero se puede producir una confusión en el lector. Allí donde él ve algo que se resiste a su recitación inmediata puede entender que ya no se trata de la «partitura» de un canto, sino de alguna clase de pictograma, donde lo que cuenta es la pura forma de los signos escritos y su juego estético. Pero no siempre es así. Y cuando no es así, el poeta se enfrenta a una dificultad inesperada, la de presentar mediante una escritura extraña un canto que, en su dicción, se separa de lo familiar.

Me gustaría ilustrar este tipo de dificultad con ejemplos propios, extraídos del libro *Entre raíz y estrella*.

En la página representada en la Figura 1, que pertenece al final de un poema más largo, utilizo la repetición de letras y la distancia entre versos para tratar de señalar al lector como debe cantar el poema, en concreto, la palabra «viene». Las distancias entre versos (los silencios entre versos) son mayores que los que separan los versos previos del poema; la dicción de ciertos fonemas debe alargarse mucho más de lo que normalmente les correspondería. No hay aquí ninguna forma especial de señalar mediante signos rítmicos propios de la música la duración exacta de estas «prolongaciones» de la duración —se supone, por lo demás, que el lector no tiene por qué saber música—. Esto implica que se deja libertad al lector para que sea él quien busque un canto convincente y adecuado. De ahí que el número de repeticiones de letras o las distancias entre versos sea meramente aproximada.

El próximo ejemplo (Figura 2) es más complicado. Aquí los paréntesis indican silencios. Pero en este caso la duración del silencio se establece con mayor precisión que en el caso anterior.

Un lector atento puede llegar a comprender que en realidad se trata de dos tipos de silencio. Los primeros, que aparecen al final de algunos versos, están por algo que falta, que no se da. La repetición del canto inicial se retoma de nuevo, cuatro veces, como se observará, pero no siempre desde el mismo lugar del metro heptasilábico. Esto provoca en ocasiones la imposibilidad de completar el metro. Se produce entonces un vacío, que debe entonarse como silencio, como ausencia, y que se señala mediante dichos paréntesis. Junto con estos paréntesis hay otros de longitud variable. No se trata de meros huecos, cuyo tamaño ha sido caprichosamente elegido por razones de diseño gráfico. Se trata de agujeros o enmudecimientos en el canto (el mismo y único canto repetido cuatro veces), zonas donde el silencio se apodera del canto. Y ese silencio dura y ha de durar lo mismo que el canto sumergido en él. El lector se ve obligado a «sentir» por dentro el canto de antes mientras el silencio que lo embarga dura exactamente lo que aquel canto previo.

Finalmente, tampoco es un artefacto arbitrario de la escritura situar las últimas palabras, «sus arenas», fuera de la columna de heptasílabos. «sus arenas»

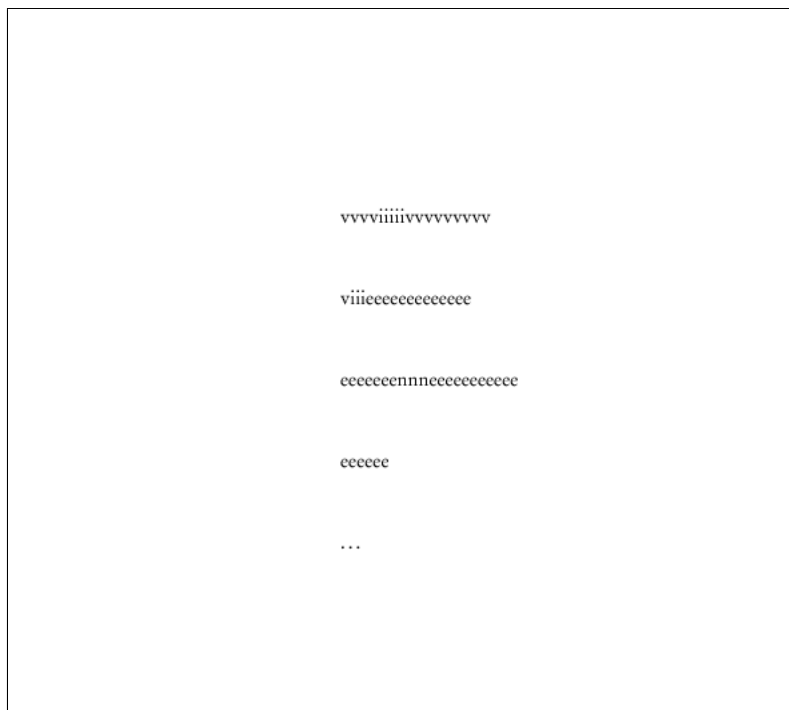


Figura 1: Prolongaciones

debe salir del canto estrófico, y ello se indica extrayendo la palabra fuera de su lugar habitual, porque, en verdad, estas palabras rompen el pie yámbico en que se escancia el resto del poema. Justamente tal hecho puede igualmente indicar al lector hasta qué punto en este poema es esencial una entonación que exagere, más allá de lo que sería habitual en poesía española, precisamente ese pie, el yambo, que lo exagere (distinguiendo en la dicción la sílaba breve de la larga) hasta llegar a esas dos últimas palabras donde el canto se detiene contra su propia voluntad.

En el ejemplo que sigue (Figura 3) las cosas parecen más comprensibles. Aquí el único recurso atípico es el uso de colores diferentes. Y lo que estos colores indican resulta —debería resultar— bastante claro: dos voces distintas. En efecto, se trata de un poema polifónico, a dos voces; más exactamente de dos cantos encajados uno en otro. Es obligación del lector interpretar estas dos voces como dos voces reales (tal vez, su propia voz y un susurro, alternativamente).

No me gustaría terminar sin un último ejemplo (Figura 4), que, en alguna medida, contradice mi posición inicial, la de la prevalencia absoluta del canto sobre la escritura. En este ejemplo se usan dos recursos que no tienen ninguna posibilidad —o muy poca, sin duda— de encontrar dicción: una palabra tachada, y una palabra

PREMONICIÓN

Pero soñé despacio
tu soledad Ni solo
yo de ti más adentro
de este tiempo y sus lágrimas
ni tú de mí tan sola
ni perdida alzando
El tiempo el ramo aún blanco
que en alma sobre alma
nos uniera La fe
que en vida se construye
La fe Ni solo yo
de estar en ti de ti
por dentro del futuro
y ser Y tú de mí
más cierta en el mañana
contigo en la bondad
donde surta la vida

Figura 3: Polifonía

La primera es que hay aquí una polifonía implícita (aparte de la que introducen los paréntesis), polifonía no señalada de ninguna forma especial. Pero justo en el último verso esa polifonía se hace manifiesta, en la extraña sílaba con que se inicia («prö»). En ese momento se unen «en acorde» dos voces: la sílaba final de «era» con la sílaba final de «tiempo», donde «ra» es continuación del «e-» del final del verso anterior y «po» es la continuación anticipada (pero prefigurada en la insistente repetición de «el tiempo» a lo largo del canto) de la sílaba «tiem-» con que acaba el verso. Pero ¿cómo cantar ambas voces a la vez? He preferido aquí construir una sílaba inexistente en castellano en que ambas voces (las sílabas correspondientes a cada voz) se traban en su decir simultáneo, pues es hacia esa precisa trabadura hacia la que el canto en ese momento se siente impelido.

Podría haber elegido otra forma de escritura, una en la que la palabra se ramificase con el fin de señalar justamente que ambas ramificaciones deben pronunciarse simultáneamente (Ver Figura 6).

Probablemente, si el canto contuviera un mayor número de «acordes», esta segunda opción sería la mejor forma de representarlos por escrito, aun siendo menos precisa que la anterior. No se trataría en tal caso de caminos posibles del

LA ENCRUCIJADA

Si decidir es prorrumpir la vida desde el trasluz de lo futuro,
la lucidez es su memoria amarga, la aciaga tachadura que
un destino anteviere.
Pues hay reminiscencias de los cuerpos amados, donde es
mancillamiento de su ayer o mañana lo que el amor
profiere.
No es el aspa la cruz —irredentor el canto—, sino el sí-no
insalvífico, la dualidad del tiempo, en que el tiempo no
adviene.
Como el pétalo seco en la hoja vacía. . . Tiempo: Canto:
~~Vida~~: Mácula de lo sido, mácula de lo viniente.

Figura 4: Tachadura y rotación.

canto, como puede suceder en otros autores, sino de canto simultáneo.

Una segunda dificultad tiene que ver con el carácter cíclico del poema (de ahí, entre otras cosas, el subtítulo *Letanía*). Podría haber echado mano, a pesar de mi tendencia acusada a no hacerlo nunca, de signos musicales de repetición, a saber, haber enmarcado el poema entre los signos ||: y :||, pero me ha parecido más conveniente y menos abstracto recurrir a una flecha que parta de la última sílaba del último verso y se dirija hacia el comienzo del primer verso. La flecha aquí no es más que la indicación de que el canto debe repetirse incesantemente, sin término, o hasta que la extenuación del recitador lo concluya abruptamente. Canto, pues, o letanía que no sale de sí, que se autoengendra y en sí misma se desploma. Canto que sólo podrá enmudecer en un silencio inevitablemente prematuro.

(19 de enero de 2011)

Prefacio a ocho poemas

Las palabras no dicen la verdad. Pero cantar es desdecirse en cada aliento. El mundo son las palabras de la infancia, que el hombre olvida. El viejo —como cantaba Alexandre en un poema último— lo sabe: «sólo el niño conoce», pues

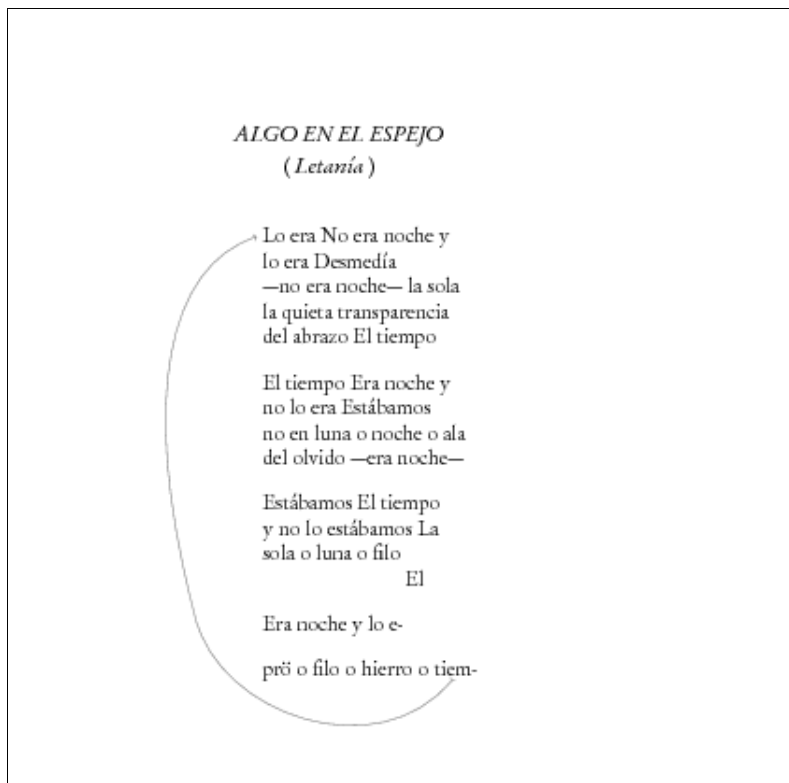


Figura 5: Polifonía implícita

está solo. Por eso únicamente el niño se despide. El hombre es ya el despedido, el que está más allá de sus adioses, después y detrás —en el olvido— de sus adioses. Olvidar es vivir. El canto es la memoria de ese olvido. Sobre todo cuando brota, un día cualquiera, de esa luz imposible de la infancia —aquel día cualquiera de nuestro calendario—, antes de que el cantor lo olvide, y viva.

(2 de julio de 2011)

De la forma y sus demonios

Los *estetas* reclaman la descomposición de la forma, o su chocante «originalidad», o su libertad inconculcable y contestataria. Pues esteta es quien goza de esas literarias o artísticas rupturas, cansado como está ya —sin saberlo— de su no vivir entregado o vendido a la contemplación de tanto arte, mucho de él —según él dice— trasnochado; todo él, en todo caso, sucedáneo de una vida —la suya—

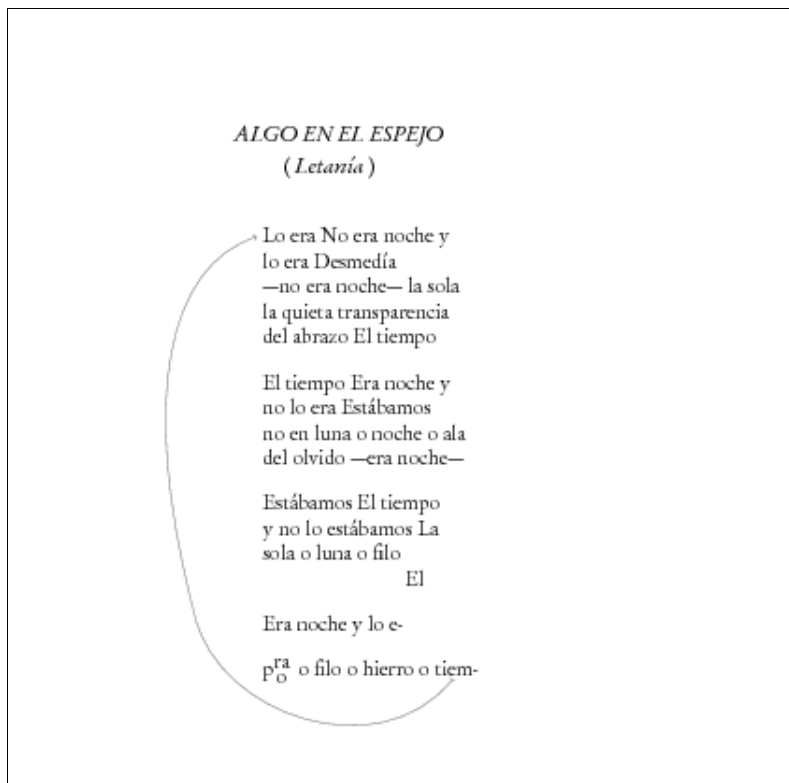


Figura 6: Polifonía explícita

donde el existir está marcado únicamente por el deseo de distinción, en gustos refinados y minoritarios, y por la carencia total de empatía con lo que hay detrás de todo arte verdadero.

Los *diletantes*, por su parte, denostan los «experimentos» vanguardistas. Su buen gusto no tolera esos —según ellos— espurios esfuerzos de una inteligencia rebuscada y artificiosa por destacarse de lo natural y sano y elevado. Aunque no sea elevación lo que el diletante busque, sino el adorno y suave consuelo de la monotonía de su —más que seguramente— afortunada y acomodada supervivencia.

Ni unos ni otros se deshacen de sus prejuicios, pues son más que prejuicios, son su traición y su trampa. Ni unos ni otros comprenderían que detrás del equilibrio y quietud de la forma puede estar el deseo agónico de un corazón por hallar un último refugio a su desmembramiento y disolución (Hölderlin, *Poemas de la Locura*) o que por dentro de la forma derruida y la oclusión del sentido está siempre, cuando es verdadero, el martirio de un espíritu para el que la vida empieza a dejar de ser posible (Celan).

Decía Schelling que el mayor logro de la filosofía sería su desaparición. Más valdría que el arte, todo él, desapareciese de la escena pública. O que quedase sólo como lo que realmente es, cuando es lo que es, desde que perdió su puesto en el seno de una comunidad efectiva, hace tiempo inexistente e irrecobable, es decir, como la enfermedad o el pecado privado del exiliado, del tarado, del loco.

El resto no es más que literatura. Cosas de estetas y diletantes, que, con razón —la suya siempre— arrojarán esta diatriba al fuego de su indiferencia, no sin antes haberla etiquetado como corresponde: un ejemplo intempestivo del malditismo romántico o postromántico.

(28 de octubre de 2011)