

Enajenación y símbolo: de Horacio a José Ángel Valente, pasando por Erasmo

Raúl Fernández Sánchez-Alarcos

Unos textos literarios, pertenecientes a épocas muy distintas, nos brindan una situación parecida: en un teatro vacío un hombre, solo, aplaude una representación inexistente, irreal. El motivo, clásico, parte de Horacio (*Epístolas*, II) y, con el humanismo renacentista, será retomado por Erasmo de Rotterdam. En efecto, en su *Elogio de la Locura* (cap. XXXVIII), y por boca de la *Mona*, al distinguir ciertas formas felices de *insania* –como la que caracteriza la inspiración divina de los poetas– de la *stultitia* propiamente dicha, Erasmo nos cuenta la historia de un habitante de Argos que tenía por costumbre acudir a un teatro vacío para, una vez allí, gozar de tragedias que sólo se representaban en su imaginación. Por lo demás, llevaba una vida completamente normal. Cuando fue curado por sus familiares y recobró el juicio, el hombre se lamentó de esta manera: «Me habéis matado, amigos, no salvado, arrancándome así el gusto y quitándome por la fuerza el gratísimo desvarío de mi mente»¹.

Respecto a su fuente, la versión de Erasmo añade una referencia a la duración aproximada de la enajenación del argivo en el teatro vacío –días enteros (*ut totos dies solus...*), inexistente en Horacio. Se intensifica, así, la rareza del tipo de *insania* que sufre el personaje.

En un poema de José Ángel Valente, del libro *Al dios del lugar*, descubrimos, parcialmente, una situación similar:

Caían uno a uno los telones
falsos de la memoria
hasta llegar a la medida
nueve del Lacrymosa.

¹ Horacio, *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, ed. bilingüe de Horacio Silvestre, Madrid, Cátedra, 1996, p. 525. Sobre esta anécdota, véanse Marcel Bataillon, «Un problema de influencia de Erasmo en España. El Elogio de la Locura», en Erasmo y el Erasmismo, Barcelona, Crítica, 1983, pp. 327-346, y Ernesto Grassi, *La filosofía del humanismo*, Barcelona, Anthropos, 1993, p. 152.

Después
 no había nadie en las gradas vacías
 y tú aplaudías solo
 el desfile infinito
 de tantas sombras luminosas.

(*Requiem*)²

Mozart, a su muerte, dejó el *Requiem* inconcluso en la parte, según tradicionalmente se cree, del *Lacrymosa*. Este hecho se apunta en la primera estrofa del poema. La segunda presenta al compositor, ya muerto y entre las sombras, oyendo y aplaudiendo la música que no pudo acabar. Tal sería el resumen argumental del poema, según la propia interpretación del autor³.

Si bien se trata de contextos culturales, literaria y significativamente distintos, podríamos reconocer en estas referencias intertextuales una similar proyección metafórica del ser, como *ser-en-el-mundo-poéticamente*. La enajenación del argivo y la intuición en el poema de una vida que, desde la perspectiva del triple presente agustiniano, es esperanza, atención y recuerdo problemáticos —«... los telones falsos de la memoria...»—, y que deviene sentido con la condición necesaria de la muerte, nos transmiten una común experiencia desasosegadora directamente relacionada con la temporalidad.

Interpretemos así dicha situación como una forma de expresar poéticamente la vivencia humana de la inocencia perdida, o del sentir originario —del sentido del ser— y, por consiguiente, de referirse mediante imágenes al devenir inevitable del tiempo, y, por contraste, a la eternidad divina. Del mismo modo, la visión del hombre situado en un graderío vacío podrá entenderse como la reivindicación del acto creador que se pretende original o *desatinado*. El hombre de Argos vive poéticamente su enajenación a través de la imaginación que media entre el ser íntimo y el deseo anhelado. El sujeto del poema encarna la poesía con la muerte que hace posible lo imposible. No llegan a dar forma concreta y material a su «existir poético», porque se constituyen ellos mismos en el nexo de unión metafórico entre lo real y lo imaginario. Puesto que la inhibición del argivo del mundo

² Al dios del lugar, *Barcelona, Tusquets, 1989, p. 35.*

³ *Al comunicarle el posible tema de este ensayo, José Ángel Valente me aclaró en unas amistosas letras el sentido patente del poema.*

real es sólo temporal, su ensoñación pertenece, todavía, al teatro del mundo; en sentido cosmológico, a la tierra. La ensoñación del sujeto del poema, por el contrario, le liga eternamente al teatro infinito del universo; en sentido cosmológico, al cielo.

Se trata, pues, de dos situaciones *extravagantes*⁴, ya que se sitúan más allá del sentido común o de la concepción vulgar y naturalista de la realidad. De ahí que la *Mona*, refiriéndose a la locura del ciudadano de Argos, juzgue este tipo de insania como «celestial». Extravagante, además, porque en esta situación el sujeto, reparando sólo en lo esencial –en la posibilidad del sentido–, rehuye la comunicación de la palabra por ser expresión forzosamente no *original* del lenguaje⁵.

La enajenación en los ejemplos aquí comentados deviene poesía y, en consecuencia, conocimiento. No priva del juicio, lo embelesa. Embelesamiento episódico en la imaginación delirante del ciudadano de Argos, y extremo en la propuesta que nos ofrece el poema de Valente, pues éste culmina, con el tránsito de la vida a la muerte, en la suspensión absoluta. En la oscuridad, la nada y el silencio, presentimos, una vez más, la tentativa del sentido⁶.

Se percibe, por lo común, una distancia considerable entre la palabra poética y el lenguaje mundano. En los autores que comentamos, se nos transmite la experiencia de un distanciamiento aún más radical. El ser extravagante, en el graderío vacío, encarna las dos únicas posibilidades existenciales que, a decir de Heidegger, dependen del discurso: el «escuchar» y el «callar». «Escuchar», para poder oír en nuestro interior la palabra, el verbo que es principio, según declara San Agustín⁷ «callar», porque el lenguaje es inauténtico y la experiencia inefable. Estaríamos pues, no frente al «decir del solitario», que es el propio del artista creador o de la

⁴ *En el sentido que Charles Ives daba a esta noción cuando al referirse a la música escribía: «aquel que ha escuchado una melodía musical teme que pueda hablar sólo de manera extravagante», Ensayos ante una sonata, México, Universidad Autónoma de México, 1982, p. 77.*

⁵ *Sobre los problemas en torno a la interpretación y el carácter ontológico del signo, véase Carlo Sini, Pasan el signo, Madrid, Mondadori, 1989.*

⁶ *«Mas si hay “logos” –escribe María Zambrano– es sobre las diferencias, como si hay cosas es sobre lo que las separa, el espacio, el vacío, lo que no es cosa. Buscar en ese espacio del no-ser ha sido siempre tentación de libertad, de encuentro de algo originario perdido que hay que rescatar (...) por dar un nombre a eso que no tenemos y que la aparición de cada cosa nos roba, alejándonos más y más de ello» (Notas de un método, Madrid, Mondadori, 1989, p. 125).*

⁷ *«Allí oigo tu voz, Señor, que me dice que quien nos habla es quien nos enseña (...) y le oímos y nos gozamos con grande alegría por la voz del esposo, tornando allí de donde somos. Y es principio, porque si no permaneciese cuando erramos, no tendríamos adónde volver. Mas cuando retornamos de nuestro error, ciertamente volvemos conociendo; pero para que conozcamos, él nos enseña, porque es Principio y nos habla», Las Confesiones, Obras de San Agustín, t. II, Madrid, BAC, 1955, p. 569.*

voz profunda del cante jondo, sino frente al «callar del solitario». Como en la mejor tradición mística la oposición luz/oscuridad revela de nuevo su fecunda dimensión cosmológica: «... y tu aplaudías solo/ el desfile infinito/ de tantas sombras luminosas».

La imagen del teatro vacío, por tanto, desprovisto de su función social, potencia la dimensión del ser humano en soledad: condición necesaria en la que debe surgir el acto creador.

Este espacio, comunal por excelencia, concebido para el diálogo y la disputa, es, sin embargo, para el argivo y el sujeto del poema el escenario donde se representa sólo el ámbito dramático de la vivencia excepcional: la intimidad última.

En efecto, el teatro es aquí el lugar donde se desarrolla el drama de la temporalidad como experiencia crucial del hombre. En ambas situaciones subyacen, claramente, dos clases de tiempo: el cotidiano, pasar monótono del tiempo, y el tiempo suspendido que caracteriza la experiencia artística⁸. Cuando el de Argos, por mor de su fantasía y fiel a su costumbre, se enajena quijotesca, pierde la noción del tiempo mensurable que organiza sus ocupaciones diarias. O lo que es lo mismo, en el marco del teatro vacío, alcanza en su ensoñación a inhibirse del tiempo⁹. Ello explica su nostalgia y lamento final: su «curación» le devuelve inerte a la plena conciencia del tiempo histórico, a la monótona sensación de *ver pasar* el tiempo todos los días. Atisbo de lo que no es tiempo, como ausencia sentida en el corazón de la experiencia temporal¹⁰.

El breve y hermoso poema de José Ángel Valente está transido de temporalidad. También aquí se distinguen ambos tiempos, nítidamente expresados en cada estrofa. En la primera, la preposición *hasta* del verso tercero marca el término de la acción verbal que corresponde al tiempo sucesivo («Caían uno a uno...») y que nos transmite parte del argumento: el compás en el que la composición se interrumpe. El *Después* temporal que abre la segunda estrofa –sea adverbio o adjetivo si lo consideramos emparejado a un sustantivo elíptico– constituye por sí mismo un solo verso que

⁸ *Y que es el tiempo que también se percibe en la celebración festiva, según H. G. Gadamer, en La actualidad de lo bello, Barcelona, Paidós, 1988.*

⁹ *En este sentido, podríamos afirmar que si la atemporalidad es, en palabras de María Zambrano, «privación de tiempo en el movimiento» (Los sueños y el tiempo, Madrid, Siruela, 1998, p. 73), la anécdota que recrea Erasmo constituiría una ejemplar y brillante expresión poética de esta definición.*

¹⁰ *«Al unir el pensamiento del tiempo –escribe Paul Ricoeur– al de lo “otro” del tiempo, el contraste ante éste y la eternidad no se limita a rodear de negatividad la experiencia del tiempo. La traspasa enteramente de negatividad. Intensificada así en el plano existencial, la experiencia de distensión es llevada al plano de la queja», en Tiempo y narración, t. 1, Madrid, Cristiandad 1987 p. 76*