

Horas sin días

La ficción del uno

En algún tiempo la poesía fue anónima, no había noción de autor, al menos no en el sentido moderno que tiene hoy. En la actualidad, por regla general y salvando honrosas excepciones, se pone más empeño en la autoría que en el poema mismo. No hace mucho oí un recital, comentado, de un poeta a quien admiro y a quien no conocía. Desde el principio comprendí que él creía que era el protagonista de sus poemas y que es, en su extensión existencial, el autor activo de lo que, ocasionalmente, escribe. Algo así como: si ustedes admiran lo que he escrito, admírenme a mí porque soy, en el sentido más profundo de la palabra, su autor. El poeta no-vanidoso sabe que él es un momento del poema; por el contrario, el vanidoso cree que el poema es un momento suyo: una anécdota brillante de un yo categórico. El problema de quién pertenece a quién es, en esta relación, fundamental.

Toda obra, para estar viva, tiene que ser anónima y sólo le pertenece a uno en el momento de una lectura (o escritura) virtualmente encarnadora. Le pertenece por encarnación, por conjunción de la palabra y el aliento, pero no en relación de exclusividad. La autoría es, casi, un instante ficcional de la biografía del escritor: alguien escribió (o leyó), pero no podría a voluntad volver a hacerlo con resultados semejantes de calidad estética y espiritual a los que alguna vez consideró óptimos. Se es autor de un buen libro de poemas —también de los malos, pero éstos sí pertenecen realmente a los nominales autores— jurídicamente y, si se quiere, en cuanto que historia del sujeto: alguna vez éste o aquél hicieron esto o aquello; pero el yo no puede atribuirse para su engordamiento la propiedad de la poesía: ésta es irreductible al yo. Cuando Víctor Hugo se cree Víctor Hugo comienza a habitar un error producto de la ingenuidad o de la pretenciosidad.

Otro tipo de desliz del poeta, que guarda relación con esto, se suele dar a causa de un sentido acrítico por parte del escritor: cree que puede, puesto que lo ha escrito, explicar el sentido último del poema. Se oye muchas veces en alguna presentación:

«Aprovechen ustedes ahora que está aquí el poeta para que les aclare todo esto que...», etcétera. Si el poeta fuera, además, un crítico, en el sentido más *eliotiano* de la palabra, podría hacer el intento, como lector privilegiado, de interpretar el poema, de darnos una versión en otro lenguaje: una metáfora crítica del poema, es decir, una aproximación que, inevitablemente, tendrá que tener una ruptura, un foso que deberemos saltar o restañar a solas. De la crítica al poema tiene que haber un alto en el cual perderemos las alforjas de las previsiones y prevenciones. El poeta puede, en un caso así, contarnos cómo lo hizo, en qué pensaba, cuál era su dieta, si lo cogió distraído o hizo votos a las musas o a alguna vecina.

W.H. Auden escribió —y Jaime Gil de Biedma lo citó muchas veces— que un poeta es alguien que ha escrito un poema y que, tal vez, no pueda volver a escribir ninguno más. Se entiende que es una exageración, pero una exageración significativa. Podríamos suavizarla diciendo que tiene más posibilidades de escribir otro poema bueno un buen poeta que uno regular o alguien que no lo ha hecho nunca. Pero en ese tal vez está la conciencia del poeta verdadero, la conciencia de un poeta crítico que no cae en la ingenuidad de pensar que él es un poeta: un fabricante, alguien constituido por la gracia de decir poesía. Darle autoría a la poesía, desde un punto de vista acrítico, es creer que poema y persona son una misma sustancia.

La experiencia amorosa es similar, en este sentido, a la experiencia poética. Alguien que se enamora no va diciendo que él es el mismo amor, sino que se siente gravitando hacia algo que está más allá del nombre propio y de la estrecha constitución de su yo. Algo semejante sucede en el poeta: la ocurrencia del poema lo saca de sí, lo enamora, lo hace participar de la vasta otredad de los sentidos: es una experiencia a la que, en puridad, no puede dar nombre porque su manifestación está más cerca de la presencia que de la significación. Al enamorado, a la persona a quien se le ha revelado de pronto su existencia como una disminución del yo y un acrecentamiento del mundo desde la intensidad de la pasión, le faltan las palabras. *Sabe* lo que le ocurre pero no puede nombrarlo; por su lado, el poeta es aquél que al nombrar *sabe* lo que le ocurre. Esas palabras que ha ido ordenando sobre la página son el suceso mismo; pero lo sabe a costa del yo, de perder su nombre como individuo irreductible a los otros. Su nombre se disuelve en el poema, se ha convertido en un testigo transformado por aquello que atestigua. En un poeta se ha de ver —si de esto se trata— la presencia del poema, pero esta presencia es ya la otredad misma. El yo se hace transparente y aparece el mundo. Lo que vemos en la persona enamorada es la presencia de otra persona. Todos hemos leído u oído decir, para describir ese estado, términos como «lo habita un dios» o, menos pretenciosamente, «está en otra parte». Es la cualidad de lo otro, exaltada en su insistencia lo que otorga a la pasión amorosa su sentido. En el caso de la poesía puede decirse que es, en sí misma, esa otredad. Y siéndolo, ¿quién puede pretender que esa otredad es susceptible de presen-

tarse como identidad? La poesía no puede identificarse con lo *uno* sino, creo, con la heterogeneidad. Eso es lo que pensó el mejor Antonio Machado. La analogía, elemento principal de la poesía, tan exaltada y explicada por Octavio Paz, niega la identidad de lo uno y proclama que toda presencia es una recurrencia, que el mundo es fluido, que la identidad es tránsito.

Sólo se puede insinuar la autoría del poema si tenemos muy presente esa «incurable otreidad que padece lo uno» de la que habló Machado. Concluyo con T.S. Eliot: «Creo que en todo poema, desde la meditación solitaria hasta la epopeya o el drama, se hace oír más de una voz». Eliot señala no sólo a una pluralidad sino a lo que Paz ha visto como fundamental en la poesía: el vislumbre de la otra voz, de una voz siempre otra. El yo que se proclama idéntico (a la poesía, al amor, etcétera) no es sino la puesta en escena de la ficción del uno.

Uno

La ficción del *uno*, ese yo cuyo crecimiento es proporcional a la disminución del mundo, no significa que el *dos* sea el depositario de la realidad de la plenitud, más bien es esa idea, que va desde el hinduismo al budismo zen, de la no-dualidad: «no uno, no dos», y tal vez más modestamente esto: que el yo es sólo un testigo de este inconcebible universo; y por otro lado, que la persona está constituida por esa otreidad inagotable mencionada por Heidegger, Buber, Machado, Paz y otros. No es sólo que el mundo sea mi representación (la idea de Schopenhauer), sino también que el testigo es sólo un momento de lo atestiguado. El uno es real si al mismo tiempo no lo es; como lo dice la lógica zen: para saber de A hay que saber qué es lo que hay en A de no-A. O sea, que no hay forma de aferrarse a nada, como supo el sabio Nagarjuna en su *Doctrina del vacío*: nada tiene naturaleza propia (*svabhava*) o realidad independiente. El uno no puede estar separado del dos, pero el dos, dicen los chinos, es las «diez mil cosas», *wan siang*, los «diez mil signos», el conjunto de los fenómenos cósmicos. Para seguir con mi orientalismo dominguero: Uno es *Yang*; Dos es *Ying* y ambos hacen tres (1+2), lo que ya significa la totalidad de los números. La totalidad. La realidad quizá sea vacío (*sunya*), pero ese vacío dicta mucho de ser la negatividad conceptualizada por la tradición occidental. La realidad no es conceptual, es *tathata* («ser tal», «ser así», «ser eso» —Alan Watts—; «la realidad tal cual» —Edward Conze—; «la realidad es sólo vacuidad y la vacuidad es la sola realidad» —en aclaración de Paz—). Eugen Herrigel, autor del admirable *Zen en el arte del tiro con arco*, afirma en *Der Zen-Weg*, (*El camino del zen*) que «el yo debe ser reemplazado por el «Eso». ¿Y qué es eso? «Eso» fue lo que le ocurrió a Herrigel cuando abrió, después de muchos años de intentarlo, el arco y no supo diferenciar nada porque todo quedó abarcado por un mismo espíritu. ¿Cuál? «Eso».

Memoria

La espiral es un círculo que ha dejado de ser vicioso. Hay un momento en su movimiento hacia (en) sí mismo en el cual salta para descender o tomar altura: pierde la ruta sabida para aventurarse en otros espacios. Es cierto que no puede desprenderse del punto desde el cual se desarrolla, abre y cierra, su movimiento. Nadie puede escapar de lo que es, pero puede trascender la fatalidad de su nombre, su historia personal, el solipsismo de los espejos y otras opacaciones de la vastedad de lo otro. La espiral es un círculo que al saltar sobre sí mismo se vence, encuentra en su movimiento el momento crítico de la escisión: es un segundo que salta del reloj y se convierte en tiempo, verde y dorada densidad irreductible e impredecible. Decía Gabriel Marcel que «el amor es la vida que se descentra, que cambia de centro». No es la vida en mí —al desplazarse el eje de gravitación— sino una acentuación de lo que está más allá que ha venido a constituirme. Lejos de coincidir en nosotros, en la forma que se ahoga en su medida, nos movemos sin fin en alguien que no agota nuestro deseo. Se pierde el centro enajenado para encontrar el centro alterado, un tú que, al igual que el mar que no acaba de llegar nunca, no termina de revelar su nombre.

Pesimismo y libertad

Montaigne nos recuerda, en el libro segundo de sus *Ensayos*, que Lucio Arruncio se mató por huir del porvenir y del pasado. Creo que a un contemporáneo nuestro, Borges, le hubiera gustado saber la anécdota y la hubiera aprobado salvo, quizá, por el acto violento de quitarse la vida. El pesimismo de Arruncio, que vivió en tiempos del agitado Tiberio, puede entenderse como un acto de libertad frente a la ausencia de voluntad en los actos de haber nacido y de tener que morir. En este caso por una condena, de algo que venía, otra vez más, de afuera. Después de una vida política sin demasiado brillo, tal vez enajenada por la gravitación excesiva de los acontecimientos sociales que le tocó vivir, ese acto se encendió, por un momento, no tanto en la historia a la que no otorgaba la dignidad del recuerdo, sino en la vida misma; la vida íntima que frente a la opaca imposición de los hechos, se afirmaba. Un acto de libertad pura, como el que siente Zenón en la *Opus nigrum* de Marguerite Yourcenar, cuando se da muerte antes de ser ajusticiado. Morir por huir del porvenir y del pasado es un acto de pesimismo que nada más ejecutarse afirma, en su extremidad, lo contrario: la libertad es posible.

La búsqueda

Desde que el hombre es hombre, uno de sus movimientos más constantes ha sido el de ir a la búsqueda: de algo concreto, pero también y sobre todo, de la otra orilla,

del tiempo detenido, de la fuente de la eterna juventud, como Ponce de León o, como en el mito órfico, hasta el infierno mismo a la búsqueda del amor, en este caso de Eurídice. San Juan de la Cruz hace que la amada ande por ríos y montañas a la caza denodada de su amor divino; Gilgamesh, el conmovedor héroe mesopotámico, partió en busca de la planta de la inmortalidad. Marcel Proust inició allá por 1914 la búsqueda del tiempo perdido; Jasón y sus compañeros griegos, navegando sobre Argos, alcanzaron el Vello de Oro. Entre nosotros, Cervantes mandó a Quijano a que fuera Quijote y buscara por esos mundos de Dios aventuras que fueran noticias heroicas que llegaran a oídos de Dulcinea del Toboso; Octavio Paz salió al encuentro del final por el camino de Galta; el emperador chino Shih Huang envió una expedición, que nunca llegó a regresar, a la búsqueda de la planta de la inmortalidad. Colón buscaba las Indias orientales: encontró las Occidentales; y así seguimos.

Novela

Pasea por la casa sabiendo que esperará en ella la llegada de la noche. Toma una copa. Le parece haber vivido un siglo, haber vivido nada. Anota que desde cierto ángulo todo pierde su forma, salvo el ángulo que se agudiza en forma de puñal. Aparentar no creer en nada, reflexiona, es un buen ejercicio frente a la inflacionada creencia en todo. En todo y en el Todo. Simular no creérselo es una forma de soledad: da en creer que hay algo que, de verdad importante, debería ser dicho, o hecho. Pero nada dice ni hace, salvo las runas que dibujan sus pasos en la casa: diagramas, caos, constelaciones. Abre un libro y oye gritos de niños que se comen el chocolate de Fernando Pessoa. Lo cierra: sabe que, años más tarde, el alimento será el mismo Pessoa: un alimento que no engorda, pero que nos multiplica hasta la desaparición. Cuanto más tarde se hace, más ímpetu pone en buscar la rendija de luz que penetra en el cuarto. Constata cómo lo real escapa bajo la polvorienta canícula de la edad. Y finalmente, tal vez nada de esto sea importante, quiero decir, no sea en realidad verdadero, porque podría considerarse que real y no real son, a su vez, irreales, y por lo tanto, decidir salir a la calle, como si no pasara nada.

Valparaíso y el laberinto

En la ciudad de Valparaíso ocurrió una historia que hubiera deleitado a Laurence Durrell y al mismísimo Homero. Después de una fiesta, tal vez demasiado cargada del buen vino del país, en la que hubo toros por las calles, algunos de ellos se perdieron. Valparaíso está casi encima del mar y bajo la ciudad hay un mundo de inmensos alcantarillados, un submundo de aguas y ecos recorrido por insectos, ratas y lémures. Al parecer, acabada la fiesta, dieron a los toros por perdidos y la gente volvió a sus