

## AL BORDE DEL DISCURSO. DE LA EMOCIÓN EN LOS LÍMITES DE LA PALABRA

José Luis Pardo

Un confín de la palabra humana al borde del absoluto aparece en la condición del idiota privado de la palabra... Se ha quedado ahí, detenido sin reposar, en ese misterioso lugar donde aparecen los «tontos» de Velázquez... Y todos ellos coinciden además en tener voz, al borde de la palabra.

(María Zambrano)

Estas son las hermosas palabras de María Zambrano que me sugirieron el título de esta intervención. En ellas se alude a la celeberrima contraposición entre voz y palabra, entre phoné y lógos, mentada por Aristóteles en un pasaje de la Política para atribuir la primera — la capacidad de expresar placer y dolor — a los animales y la segunda — el poder de discurrir acerca de lo justo y lo injusto, acerca de lo conveniente y lo dañino — a los humanos. Pero, en lugar de confirmar ese reparto, los tontos en cuestión suponen un caso especial. No son, como los animales, simple phoné sin lógos, simple voz sin palabra, sino que son, dice María Zambrano, voz al borde de la palabra. Los animales no están «privados de palabra» porque nunca la han tenido ni han podido tenerla. Los tontos de Velázquez, sin embargo, tienen palabra en el perverso modo de estar privados de ella, de haberse quedado en los bordes mismos del discurso, pero conservan una relación esencial con la palabra, que está presente en su voz como hueco, como falta, como ausencia. No es la mera voz animal, sino la voz al borde de la palabra de una animalidad específicamente humana, perfectamente distinguible de la del resto de los animales, porque es la voz de uno a quien le es esencial estar dotado de palabra.

Ese lugar, situado al otro lado del confín de la palabra humana, es para nosotros el más extraño de todos los lugares, no solamente aquel en donde habitan los que han perdido la palabra, sino el paisaje hacia el cual vemos partir a quienes nos abandonan, el paisaje en el cual vemos perderse a quienes caen por la borda del discurso y se debaten en ese océano de voces sin palabra, cuando ya han dejado de hablarnos o aún no han empezado a hacerlo, aunque aún nos miren y giman o se muevan. Su mirada perdida, extraviada como la que habita en los ojos de Nietzsche en esas espantosas fotos y dibujos posteriores a la pérdida del juicio, el latido aterrador de ese cuerpo envuelto en camisones blancos, vivo todavía pero ya a salvo de todo cuanto los demás hombres puedan hacer por él, a salvo incluso de su compasión, su mirada y su voz al borde de la palabra son la mirada y la voz de

los que se están hundiendo, de los que se están ahogando irremediabilmente, de aquellos por quienes ya no podemos hacer nada y que se van hacia el fondo con lo que Cernuda llamaba la ligereza de los ahogados.

Pálido entre las ondas cada vez más opacas  
 El ahogado ligero se pierde ciegamente  
 En el fondo nocturno como un astro apagado.  
 Hacia lo lejos, sí, hacia el aire sin nombre.

Pero ese lugar no es únicamente el aire sin nombre hacia donde vemos que se nos escapan todos aquellos a quienes perdemos, el lugar hacia donde también un día nosotros habremos de viajar, el lugar hacia el cual viajamos sin cesar y sin conciencia de hacerlo, el abismo por cuyos bordes caminamos como sin verlo; ése es, también y sobre todo, el lugar de donde venimos, aunque de él no podamos guardar recuerdo alguno, precisamente porque está más allá de la palabra, allí donde en el principio era sólo la voz, la voz al borde de la palabra. En esas experiencias — la falta de palabra de los moribundos o de los «tontos» — no sentimos nada «del otro lado», «del otro confín» más que, si acaso, nuestra imposibilidad de visitarlo, de imaginarlo, de concebir siquiera cómo podría ser esa vida «al borde de la palabra», en el filo de una voz asomada a un abismo del que sabe que no regresará nunca hecha palabra, del que ni siquiera puede pensar el regreso, un lugar de donde nadie vuelve para contarlo (pues quienes podrían contarlo no vuelven, y quienes vuelven no pueden contar nada).

Hay una experiencia en la cual, sin embargo, podemos hacer un —breve— viaje de ida y vuelta a ese extraño lugar, una experiencia más común que nuestro trato con los que agonizan o con los alienados, pero que no deja de ilustrarnos acerca del misterio evocado por María Zambrano; una experiencia así es la que quiero designar con ese título «de la emoción en los límites de la palabra». Lo que podríamos considerar como la escena originaria de esta experiencia es una situación que a todos nos es familiar y de la cual es posible que algunos de los presentes hayamos sido incluso protagonistas (si no sucede que, en cierto modo, todos lo hemos sido cuando hemos intentado pronunciar nuestras primeras palabras). Me refiero a esa situación, que al menos como testigos hemos vivido probablemente más de una vez, esa situación en la cual alguien, que está en el uso de la palabra o que intenta tomarla, tiene que cesar en su empeño porque (como en castellano decimos espléndidamente) le embarga la emoción. Esta situación es extrema, sin duda, y hay muchos otros casos — en última instancia, todos los casos, pues es imposible pronunciar palabras sin ninguna tonalidad emocional — en los cuales la emoción, por así decirlo, es mantenida «en los límites externos» de la palabra, modulando el tono, interviniendo en el ritmo, en el color, en el acento, pero sin interrumpir el discurso, sin aniquilar, como sucede en esa escena originaria, a la palabra en cuanto tal. Teniendo plena conciencia de su carácter excepcional, y considerando que, como decía Nietzsche, las cosas hay que tomarlas siempre en su forma superior, esa escena originaria me servirá de paradigma en la medida en

que, aun siendo mucho menos común que otras «presencias de la emoción en el discurso», expresa el punto de máxima proximidad entre la palabra y la emoción, y muestra la esencia de las relaciones entre ambas.

### *1. Inventariando los tópicos, los prejuicios e incluso las supersticiones acerca de las emociones*

Relaciones, para decirlo simplemente, que parecen ser de profunda incompatibilidad. Cuando la emoción irrumpe en el discurso, lo interrumpe violentamente, y el discurso no puede continuar si no es cuando la emoción está (más o menos) neutralizada, expulsada hacia los bordes exteriores del discurso. Si antes he dicho que todos hemos protagonizado esta experiencia al intentar decir nuestras primeras palabras es porque es plausible suponer que el tiempo que tarda el nacido humano en acceder a la palabra es el que tarda en construir esos muros capaces de mantener en las afueras de la palabra el asedio de las emociones y que, por tanto, el reiterado llanto del bebé, más allá de los primeros momentos de desencadenamiento de reflejos innatos, puede interpretarse como una serie de pruebas fracasadas, de intentos frustrados de tomar la palabra, de esfuerzos para sobreponerse a la emoción que culminan en una derrota cuyo carácter penoso y vergonzante viene el llanto a registrar en su desconsuelo.

Seguramente es también por eso que esa irrupción de la emoción, esa interrupción violenta de la palabra es un literal acto de humillación que hace inmediatamente retornar a la fase infantil a quienes se enorgullecen de su condición de adultos o de su virilidad: significa una derrota que nos devuelve al desamparo, a la dependencia, a una total vulnerabilidad, y que no puede manifestarse sin vergüenza, sin rubor. Quien queda de ese modo «al otro lado del discurso» queda puesto en evidencia, excluido de la comunidad de los hombres libres, independientes, fuertes, enteros.

Tal cantaba aquel ínclito aedo y Ulises, tomando  
 En sus manos fornidas la túnica grande y purpúrea,  
 Se la echó por encima y tapó el bello rostro. Sentía  
 Gran rubor de llorar ante aquellos feacios. (Odisea, 83-85).

Así decía Homero, y esta es sin duda la razón de que Platón recomendase la expulsión de ciertos poetas excesivamente sentimentales fuera de la República. Hay situaciones que son vergonzosas para un varón adulto libre.

Jáctate, que bien puedes. Di que fuiste  
 La túnica de tu sexo a quien rindiera  
 La altanera cabeza, a quien mi pecho  
 Indómito entregué; que la primera  
 -y última, espero- fuiste en ver mis ojos  
 suplicantes, y que ante tu persona,

tímido, tembloroso (ardo al decirlo  
de desprecio y rubor), de mí privado,  
cualquier capricho tuyo, acto o palabra  
meditaba sumiso, a tus desdenes  
palideciendo, con el rostro alegre  
si cortés te mostrabas y, al mirarme,  
cambiando de color. (Leopardi, Aspasia)

He aquí al guerrero exactamente como él no querría nunca ser visto: rendida la cabeza a un inferior, domesticado, suplicante, tembloroso, tímido y, en definitiva (no podría decirse mejor), privado de sí mismo, es decir, exiliado al otro lado del discurso, sometido a la soberanía vergonzante de la emoción, momento inconfesable cuya mera evocación le produce rubor y desprecio; un hombre fuerte jamás debería ausentarse de sí mismo, ni siquiera por amor, porque quien grita de amor grita de vergüenza, se arriesga a arruinarse, a perder el honor en aquello que el tango llamaba la dulce metedura.

Grito de amor y grito de vergüenza  
De mi corazón que arde  
Desde que yo te vi y tú me miraste  
Y no soy ya más que un objeto débil

Grito y mi corazón arde sin paz  
Desde que no soy más  
Que cosa en ruina, cosa abandonada

Sólo tengo en el alma ocultas llagas,  
Ecuadores boscosos, encima de pantanos  
Brumosos grumos de vapores donde  
El deseo delira,  
En sueños, que los dos nunca hayamos nacido.

(Ungaretti, Dido)

Sea como sea, una primera conclusión parece imponerse a esta encuesta puramente fenomenológica: Si la emoción (cuando alcanza un grado extremo de intensidad y solamente en ocasiones singulares y excepcionales) tiene poder suficiente para interrumpir y anular el discurrir de la palabra, esto significa que, fuera de esas ocasiones excepcionales, la palabra es posible únicamente porque la emoción está contenida, mantenida a raya —por así decirlo— en los límites externos del discurso, tras los muros de la argumentación. A veces —raras veces— esa contención resulta inútil, y la emoción desborda las murallas y detiene el discurso; por tanto, mientras esto no ocurre, la posibilidad de hablar depende de que la emoción esté —no eliminada, pues ello es imposible— suspendida. La

conclusión debe formularse así: la palabra depende de la emoción en el modo de la suspensión o la neutralización. La emoción es la auténticamente soberana (si soberano es, como decía Carl Schmitt, quien puede declarar el estado de excepción), y así como el *sein* heideggeriano, al retirarse, abre un espacio que hace posible la legalidad de los entes, así la emoción soberana, en su retirada a los bordes externos de la palabra, abre un espacio en el que pueden desplegarse las leyes del discurso y en el cual ella misma impera en el curioso modo de pasar inadvertida. Pero su secreta soberanía se mantiene siempre presente en forma de amenaza: en cualquier momento puede la emoción declarar el estado de excepción, interrumpir el discurso como los nómadas irrumpen en las ciudades, arrasando todo y quemando la tierra, como el rayo, para desaparecer inmediatamente.

La emoción ronda la palabra como las hordas bárbaras las murallas de la civilización, a sabiendas de que, en cualquier momento, puede sobrevenir un ataque que derrumbe o inutilice por un breve período de tiempo esas murallas, interrumpiendo toda actividad civil ordinaria y abriendo un lapso de excepción durante el cual todo estará permitido. La emoción asedia el discurso permanentemente, aunque sólo en ocasiones excepcionales lo interrumpa efectivamente; la emoción está al acecho, como los nómadas en las montañas o en las estepas, como los forajidos en los bosques o en los desiertos, amenazando siempre los muros de la ciudad. Y así como los nómadas pueden arrasar la ciudad durante unas horas o unos días en sus súbitas y sorpresivas incursiones, pero no pueden quedarse a vivir en ella (porque no son sedentarios), la emoción interrumpe excepcionalmente el discurso, pero no puede habitar cotidianamente en él sino como ausencia, es decir, como esa amenaza suspendida y siempre exterior.

Así pues, el discurso es posible por una deferencia de la emoción, que se aviene a retirarse al mismo tiempo que se reserva un derecho inalienable a intervenir; en consecuencia, el discurso nace hipotecado por la emoción, y esta es la razón de que ella conserve un derecho de embargo sobre la palabra. Embargo es la acción por la cual la autoridad confisca, requisa o retiene los bienes de alguien para atender el pago de una deuda. La emoción embarga la palabra como la autoridad judicial embarga la propiedad del deudor, es decir, de modo inapelable, como si la palabra estuviera siempre en deuda con la emoción. El hecho de que la emoción tenga capacidad para embargar la palabra significa que tiene poder sobre ella, que la palabra es perfectamente embargable, y que su continuidad se debe en cierto modo a un aplazamiento *sine die* de la ejecución de la providencia de embargo, ejecución que puede producirse en cualquier momento. Lo excepcional de esas ocasiones de interrupción prueba incluso la calidad de la soberanía de la emoción sobre la palabra: es propio de todo buen soberano no tener que declarar cada dos por tres el estado de excepción, porque en tal caso dejaría de ser tal. Así como la «contención» del soberano (su abstenerse de desplegar toda su potencia) abre la posibilidad de un orden jurídico ordinario, la suspensión parcial o provisional de la intensidad emocional total permite que los discursos se desarrollen normalmente.

Pero aún podemos extraer más enseñanzas de esa escena originaria. En ella, las relaciones entre la palabra y la emoción no son únicamente las del vasallo frente al

soberano sino también las de lo convencional frente a lo auténtico. Ciertamente, la palabra puede producir verdad. Pero se trata de esa verdad «por acuerdo» entre los locutores que, como el mismo significado de las palabras, no depende más que de pactos que reflejan probablemente estados de opinión o relaciones de poder, y que son por su propia naturaleza reformables. Quiero decir que la «verdad» que se puede obtener por acuerdo entre los interlocutores no requiere de ninguna manera su convicción íntima o su adhesión emocional, sino que es un simple contrato alcanzado mediante una votación (más o menos deliberada) en la cual, como es de sobra sabido, alguien puede pronunciarse en un determinado sentido (en virtud de un cálculo racional) a pesar de estar personalmente convencido de preferir lo contrario. Del tipo de discursos que de este modo se despliegan podríamos decir, como suelen hacerlo los lógicos, que son contingentes, es decir, que pueden ser verdaderos o falsos según las circunstancias. En cuanto son convencionales, tanto su significado como su verdad son siempre negociables.

Esa negociabilidad ilimitada significa, en última instancia, que nunca es posible saber lo que en esas verdades negociadas hay de autenticidad, que siempre es posible fingir. Nuestra «escena originaria» parece suministrar un límite para la ficción y para la convención, un punto en el cual ya no es posible seguir fingiendo. Digamos que todo parece indicar que hay un punto en el cual la deuda hipotecaria es tan grande que ya no es posible seguir dando crédito a las palabras y la autoridad emocional tiene que intervenir para embargar el discurso, mostrando de este modo que la «convencionalidad» de la palabra (la «verdad por acuerdo» de lo negociable) depende de una autenticidad innegociable, la autenticidad de la emoción. Y es curioso que mis anteriores referencias a Ungaretti, a Leopardi, incluso a Homero tienen todas ellas un denominador común: aluden a la vergüenza, al rubor. El rubor parece ser el experimentum crucis de esta autenticidad emocional, lo que no se puede fingir, lo que no se puede falsificar. Suele decirse que, incluso aunque haya personas que pueden ruborizarse a voluntad (de lo cual no estoy personalmente nada seguro), no hay ninguna que pueda evitar hacerlo involuntariamente. Estaríamos, pues, aquí, repito, ante lo que no se puede fingir, ante la prueba genuina de la autenticidad emocional, ante lo innegociable.

Richard Sennett ha contado la preocupación con la cual la sociedad británica recibió en su momento el tratado de Darwin sobre La expresión de las emociones en los animales y en el hombre, tratado en el cual se ponía de manifiesto ese carácter de expresión inmediata de las emociones en algunas especies y, en casos determinados, también en los seres humanos. Esta obra de Darwin, y más en general esta posibilidad de que la emoción traicione la autenticidad interior, esta posibilidad espléndidamente ejemplificada por el rubor consolida el código de las costumbres victorianas y afianza la ética y la estética de la sobriedad, destinadas obsesivamente a prevenir toda traición de la emoción, y que para ello sobrecodifican con convenciones rayanas en el delirio acerca del largo de las mangas de una dama, de los botones de un abrigo de caballero o de la adecuada vestimenta de las patas de los pianos (¿quién podría prever su reacción animal ante el procaz espectáculo de un piano completamente desnudo?). Siguiendo estas

convenciones, nos aseguramos de que la emoción no interrumpirá nuestro discurso, de que no seremos violentamente devueltos a la condición de in-fans, le pagamos a la emoción el tributo que exige. Quien cumple con esta ley, no puede ser embargado. Quien la viola, se expone a que la autoridad le descubra e irrumpa en su casa (en su discurso) embargándole todos sus bienes, es decir, privándole de la palabra, convirtiéndole en idiota («Fulmíname mis pobres emociones/ Estoy harto de aullar sin tener voz», seguía diciendo Ungaretti). Ratifiquemos, pues: la palabra (convencional) sólo es posible sobre un fondo de no-convencionalidad (autenticidad) contenida o suspendida. Lo que distingue a los fuertes de los débiles es, en fin, la fuerza de su voluntad, la capacidad para resistir el asedio de las emociones. Débiles son quienes no soportan emociones fuertes (es decir, quienes no pueden contenerse ante ellas, quienes se entregan inmediatamente, sin ofrecer resistencia, quienes se emocionan con demasiada facilidad). Llamamos experiencia emocionante a aquella que pone a prueba nuestra capacidad de resistencia al asedio, que nos permite medir nuestra fuerza de voluntad o la reciedumbre de nuestro ánimo.

Pero lo importante para lo que aquí tratamos es que resistir al asedio de las emociones — emocionarse hasta el límite, dejar que la emoción se acerque hasta los bordes del discurso, pero mantener cerrados los muros de contención que, en el último momento, impedirán su ataque—, implica mantenerse en el uso de la palabra o, lo que es mucho más importante, mantener el derecho a la palabra. Como ya he dicho y aún repetiré, la interrupción emocional sólo puede ser excepcional. Si no es así — es decir, si alguien da pruebas de no poder resistir el asedio de las emociones—, entonces ello deriva no solamente en una pérdida de la palabra por embargo de la emoción, sino en una pérdida del derecho a la palabra. Las restricciones que, por ejemplo, afectan a la palabra de los menores en los tribunales de justicia se apoyan, como es sabido, en la manipulabilidad, es decir, la vulnerabilidad emocional de los niños. También es sabido que, durante mucho tiempo, la negativa a conceder a las mujeres el derecho a la palabra pública se apoyaba en el argumento de que su palabra no era libre, estaba sometida al imperio irracional de las emociones y a sus vaivenes incontenibles.

De cualquier forma, ya sea en el caso de las éticas y estéticas de la moderación de las sociedades antiguas, en el de los códigos caballerescos del honor de las sociedades feudales, o en las recién mentadas éticas victorianas de la sobriedad y la hipercodificación contraemocional, el arte de la palabra se confunde con el arte de controlar (lo que también significa manipular) las emociones, sorteando los «puntos débiles» (aquellos en los cuales el lenguaje hace frontera inmediata con las emociones y se arriesga a una invasión asediante), aprendiendo a soslayar los lugares en los cuales el discurso se arriesga a perder pie. Las retóricas de todos los tiempos enseñan, en el fondo, esto: cómo contener a los bandidos, cómo resistir al asedio de los nómadas, cómo no sucumbir al ataque de las emociones y, sin embargo, conseguir que los demás lo hagan ante nuestra manipulación discursiva de esos puntos débiles colindantes con la exterioridad emocional. Cómo, en

definitiva, explorar los bordes del discurso explotando las flaquezas ajenas y fortaleciendo las propias.

Pero, en contra de lo que decía Foucault, nosotros ya no somos victorianos. La famosa «pérdida de los valores aristocráticos» ha tenido como consecuencia, entre otras muchas cosas, la desaparición de ese pudor que ordenaba mantener las emociones en el estricto recinto de la privacidad secreta, y la retirada del modelo del «varón de ánimo fuerte». Mostrar públicamente las emociones se ha convertido, como de sobra sabemos, en algo de buen tono, casi obligado. Claro que no por eso las emociones dejan de ser privadas. Si yo, en este momento, rompiese a llorar o estallase en violentas carcajadas, si la emoción interrumpiese brutalmente el curso de mi exposición impidiéndome continuar, impidiéndome seguir el hilo de mi argumento, la perplejidad que ustedes experimentarían en ese momento consistiría en esto: que ustedes no sabrían a ciencia cierta qué significan exactamente mi llanto o mis carcajadas: podrían significar muchas cosas (igual que durante la razzia de los nómadas puede pasar cualquier cosa, todo está permitido); mis lágrimas o mi risa podrían significar cualquier cosa, pero sólo yo sabría por qué lloro o por qué me río (de ahí la desesperación de los padres ante el llanto de un hijo privado aún de la palabra: no saben qué pueden significar sus lágrimas, y dudan entre una simple rabieta caprichosa o la inminencia de la muerte; de ahí, también, el encanto ante la risa del bebé).

Así pues, tal parece que a la soberanía de la emoción sobre la palabra, y a su autenticidad (su carácter de no falsificable frente a la convencionalidad del signo lingüístico), debemos añadir una tercera nota, a saber, su carácter privado. Lo que mis lágrimas o mis carcajadas tendrían de obsceno en este momento consistiría en que, en mitad de una ceremonia pública, en mitad de un acto público, estaría yo introduciendo bruscamente un fragmento de mi privacidad, exponiendo en cierto modo ante ustedes mis vergüenzas como se supone que una persona bien educada (o al menos educada en la ética y en la estética de la sobriedad) no debe hacer nunca. Puede que a algunos de ustedes les hiciesen gracia mis carcajadas (e incluso puede que todos terminásemos riéndonos a voz en cuello), o bien que algunos de ustedes se compadecieran de mí si me pongo a llorar (porque pensarían que tengo buenas razones para hacerlo: el médico acaba de decirme que estoy desahuciado, he perdido a un ser querido, etc.). Pero es bastante probable que algunos de ustedes tuvieran la impresión de haber asistido, durante el lapso en el cual mi palabra hubiese permanecido interrumpida, a la irrupción de un fragmento de autenticidad en el seno de lo inauténtico. Quiero decir que esa interrupción podría producir la sensación de estar en presencia de algo auténtico, genuino, no falsificable, y daría al resto de mi discurso un cierto aire de impostura, de fingimiento. De la misma manera, mucha gente piensa que el modo en que se comportan los seres humanos durante los motines, las sublevaciones o las insurrecciones (en esos períodos excepcionales de las incursiones de los nómadas o de las invasiones de los bárbaros) revela la auténtica naturaleza de los seres humanos, y que la conducta que mantenemos durante los períodos ordinarios o regulares es, aunque socialmente útil y necesaria, inauténtica y forzada. Quiero

decir que tendemos a pensar que la interrupción emocional (y, en suma, la emoción) es lo auténtico, y la palabra (el curso regular de la argumentación pública) lo inauténtico. O, dicho de otro modo, que lo privado es lo auténtico y lo público (aunque provechoso) es ficticio. En este sentido, diríamos que es posible alcanzar, en una discusión pública, un consenso o un acuerdo explícito acerca de tal o cual cuestión, pero que no hay verdadera unión entre los miembros de la asamblea más que cuando entre ellos se produce una suerte de adhesión implícita, emocional, que en cierto modo acaece al margen de las palabras, y que convierte la asociación pública en una comunidad íntima de privacidades consonantes gracias a la comunión en aquellas que otra canción llamaba *the fundamental things of life*.

Naturalmente, como recordábamos al principio, las interrupciones emotivas sólo pueden ser excepcionales: si yo me echase a reír o a llorar en todas mis conferencias, en seguida me llamarían farsante (con razón decía Lezama que el éxtasis sólo puede ser excepcional y transitorio, y que aquellas culturas religiosas que prometen el éxtasis permanente se abocan a la trivialidad o al ridículo). Pero, así como en otros tiempos quien no sabía contener sus emociones era privado del uso de la palabra, en estos la ostentación de la privacidad emocional (y, por tanto, la autenticidad soberana e infalsificable) se ha convertido en un requisito de acceso al espacio público. Lo vergonzoso no es ahora mostrar públicamente las emociones, sino ocultarlas. Y no es un asunto de mera comedia. Ocultar las emociones puede a uno costarle el cargo e incluso la vida. En esto se manifiesta una lógica que parece presidir el desarrollo cultural, económico y político de las sociedades tardomodernas en las últimas décadas, una lógica que podríamos denominar como lógica de invasión de la autenticidad y de predominio de lo privado sobre lo público, de la cual hay manifestaciones demasiado notorias y de actualidad como para que sea necesario hacer una lista.

## *2. Intentando remover los prejuicios y arrojar alguna luz acerca del lenguaje de las emociones y las emociones del lenguaje*

Puede ayudarnos a resolver esta aporía y a escapar de esa sospechosa estética de la autenticidad una hipótesis de Rafael Sánchez Ferlosio<sup>1</sup> que paso a resumir, y que parte de la siguiente perplejidad: si el llanto es —como suponemos habitualmente— signo del dolor, ¿cómo explicar que el llanto sea también (al menos en muchas ocasiones y parcialmente) placentero? La explicación más sensata consiste en reparar en que el llanto, al procurar un desahogo al doliente, es ya un principio de alivio. Ello no obstante, cuando se llora solamente por ficción (por leer una novela o ver una película, por ejemplo), el llanto se presenta como sólo placentero, pero sugiere un problema suplementario: ¿por qué una ficción —es decir, algo que no provoca daño real— es capaz de arrancar lágrimas? La hipótesis de Sánchez Ferlosio es que la ficción conserva lo esencial de la emoción, es decir, retiene la esencia de lo que nos hace llorar. Lo cual, de ser cierto, significaría que

<sup>1</sup> Véase «El llanto y el dolor» en *Ensayos y Artículos*, Destino, Barcelona.

el llanto no procede de la inmediata percepción del daño, sino de su representación, de su expresión, de su puesta-en-signos y que, por tanto, sólo porque podemos representar (poner en signos) el daño podemos llorar por él, y así desahogarnos. A favor de esta hipótesis milita la evidencia de que, en los daños no fingidos, es la representación, no la afección, lo que desencadena el llanto (es, por así decirlo, el signo el que tiene efectos sensibles). Es como si la representación proyectase el daño en un signo para así dar imagen al dolor, figurar el sufrimiento para quien sufre (y para otros), permitiéndole así, si no sufrir, sí al menos expresar el sufrimiento (y, por ello, lo característico del llanto serían los elementos expresivos y sensibles). Pero tras esta apariencia podría haber una realidad más radical.

Como instancia de la mentada evidencia, menciona Sánchez Ferlosio el siguiente haiku:

Al sol se están secando los kimonos.  
¡Ay, las pequeñas mangas del niño muerto!

Del modo que es usual en estas composiciones, el contraste entre las dos líneas es notorio: la primera es, dice Sánchez Ferlosio, como una caña que la segunda quiebra con la expresión de dolor (¡Ay!). Pero la quiebra misma, y por lo tanto el signo del dolor, no pertenece ni al primer verso ni al segundo, como el quebrarse de la caña no pertenece del todo a la caña recta ni a la ya quebrada. En el primer verso, la «rectitud» está simbolizada por la monotonía de la cotidianeidad, pues a ella pertenece la visión cotidiana de la ropa secándose en la cuerda. Pero los vestidos no sólo tienen un estatuto instrumental, también son signos que significan a las personas que los llevan. La cuerda de tender la ropa, recuerda el autor de *El Jarama*, es una suerte de retrato de familia (y, podríamos añadir, la escasez de esta visión cotidiana acaso pueda tomarse por uno más de los síntomas de disolución de la familia). Entre los vestidos que penden de esa cuerda, está el kimono del niño que acaba de morir: es un significante sin significado o, mejor aún, un significante que significa la ausencia de su significado. Esa ausencia es la que está puntuada por el «¡Ay!», el significante que provoca el llanto. El kimono significa el niño que ya no hay, pero sólo por mediación de esa representación puede hacerse sensible el dolor y pueden desencadenarse las lágrimas. El sentido del poema es, pues, lo sentido del daño (la muerte del niño). La significación se articula, entonces, como alguien ha dicho, a partir de la superposición de dos series: la serie de los significantes (los kimonos expuestos al sol), y la serie de los significados (los miembros de la familia). Falta un elemento en la segunda sin que todavía se haya retirado el kimono «correspondiente» en la primera, hay un exceso en la primera serie, un kimono de más, o un defecto en la segunda (un miembro de menos en la familia). El sentido del poema, y lo sentido del dolor, la posibilidad de llorar, se produce por esa discordancia que se localiza entre las dos series sin pertenecer por derecho a ninguna de ellas, entre la serie de los kimonos y el kimono sobrante, entre la cotidianeidad y la tragedia: «todavía mueve la brisa las mangas del kimono, ya no (y nunca jamás) mueve la vida los brazos del niño». En palabras de Lévi-

Strauss: un exceso de significante o un defecto de significado. El poeta no enfatiza los hechos, no recurre a estrategias literarias ni a licencias poéticas, repite literalmente los acontecimientos sin añadir más ficción que la que contiene la propia vida humana. «Todo llanto de compasión — insiste Sánchez Ferlosio— es promovido a partir de representaciones, y toda representación se constituye sobre elementos semánticos y expresivos y es siempre, por consiguiente, esencialmente literaria». El signo no extingue el dolor — nada podría extinguirlo—, pero procura una distancia que permite darle figura al presentarlo como un dolor que ya ha dolido a otros, al hacer que mi dolor pueda reflejarse en el de los otros (porque los signos, es innecesario decirlo, son colectivos).

Esta ilustración sugiere la posibilidad (y acaso la necesidad) de abandonar los prejuicios antes enumerados en cuanto a las relaciones entre emoción y palabra. Lo que este interludio nos indica es, para empezar, que la palabra es la condición de posibilidad de la emoción, y no al contrario. La distinción aristotélica entre lógos y phoné no es la distinción entre los hombres y los animales. Es — o debería ser— la distinción de una phoné, de una voz o de una animalidad específicamente humana, una voz que sólo puede tener lugar en los bordes — pero en los bordes internos— de la palabra. Sólo hay emociones humanas dentro de los límites de la palabra. Ese extraño lugar de donde creemos venir y al que creemos ir habita en el propio lenguaje y se llama ficción. No está más allá de la palabra, sino que constituye su núcleo más interno. La diferencia entre las emociones animales y las humanas es que, acerca de las segundas, siempre es posible preguntarse si serán fingidas (mientras que la pregunta carece de sentido en el caso de los animales) porque, en cierto modo no peyorativo, todas son fingidas. Es decir, que las emociones humanas son producidas por mediación de signos, y un signo, de acuerdo con la sugerente definición de Umberto Eco, es aquello que puede ser empleado para mentir. No es que lleguemos a hablar porque aprendamos a controlar nuestras emociones, es que aprendemos a controlar (y a descontrolar) nuestras emociones porque sabemos hablar. Ulises llora porque oye cantar al aedo, porque el lenguaje del dolor no es otro lenguaje más puro o más auténtico que el lenguaje, el lenguaje del dolor es, antes que ninguna otra cosa, dolor del lenguaje.

Sin embargo, ¿quién podría negar que hay una emoción antes de la palabra? Nadie, en efecto. Pero tampoco nadie podría afirmarlo. Porque sólo hay hombres a este lado de la palabra. De la fundación misma — y, por tanto, de lo que hay al otro lado, de lo pre-lingüístico— podemos, por cierto, hablar, es decir, que para nosotros sólo es imaginable (y no es ninguna otra cosa que imaginable) desde el lenguaje y por él. Que sólo es imaginable significa que sólo puede existir como una ficción nacida del lenguaje, como la sombra que el propio lenguaje proyecta, como el modo — necesariamente ficticio— en que el lenguaje imagina su fundación. Y esto no quiere decir que la emoción sea falsa. No es falsa. Ni verdadera. Es lo que no puede ser verdadero ni falso. La superioridad de la emoción sobre la palabra (como la de los nómadas sobre las ciudades, la de los tiranos sobre sus súbditos, la de los varones sobre las mujeres, etc.) es una superioridad fingida que, como toda ficción que quiera pasar por realidad, sólo puede mantener esa mentira (la

mentira de que la ficción es verdad) por la violencia y como justificación de la violencia. No hay déspota bueno.

En este mismo sentido, conviene liberarse de los prejuicios anticonvencionalistas, es decir, de la identificación de convención con falsedad. Los signos — ¡también los que vehiculan emociones!— son convencionales, pero no por eso están en el arbitrio de los hablantes. Claro está que las resonancias que ciertas expresiones despiertan en quienes las oyen son convencionales (ya que si cambiamos de lengua o simplemente de contexto tales resonancias o connotaciones desaparecen), pero los hablantes y oyentes no son dueños de sentir o no sentir tales resonancias. Solamente porque hay una convención tienen las expresiones significados explícitos, y solamente porque hay significado explícito puede haber emoción, es decir, ficción. Lo implícito sólo existe por que hay algo explícito (allí donde, como sucede entre los animales, esta distinción no es pertinente, huelga hablar de significado explícito o de sentido implícito). La emoción no da ni quita derechos (al contrario: son los déspotas quienes siempre invocan una «comunidad emocional» con su pueblo para eludir los procedimientos de legitimación racional de las normas civiles). Poner a la ficción en su lugar significa mantener esa distinción entre el arte y la vida que tanto molesta a algunos, mantener la autonomía del arte frente a la vida (que es, dicho sea de paso, la esencia de la distinción de la Estética con respecto a las Poéticas y a las Retóricas de toda índole).

Y, finalmente, conviene también denunciar el mito de la privacidad, la superstición de que lo privado es lo auténtico frente a la falsedad de lo público.

En *La emboscadura*, Ernst Jünger decía que los períodos largos de prosperidad económica y de paz social suelen suscitar en los ciudadanos la ilusión de que es la Constitución (o sea, el pacto civil) lo que garantiza la inviolabilidad del domicilio; pero, en cuanto estos períodos cesan, se pondría de manifiesto lo que Jünger considera la verdad, a saber, que lo único que garantiza la inviolabilidad del domicilio es el padre de familia que, al oír ruidos en la puerta, sale al umbral empuñando el hacha y flanqueado por sus hijos. En este mismo contexto, Jünger sugiere que este sentido del honor del pater familias hubiese bastado para impedir la entrada a las tropas de las S.S. en los domicilios privados de Alemania y, en consecuencia, para detener la barbarie nacional-socialista. En el mismo sentido se pronunciaba Hannah Arendt cuando, en el proceso de desnazificación de Jünger, declaraba que éste nunca había llegado a ser nazi — a pesar de los «puentes de plata» que para ello le había tendido Göbbels—, y que ello bastaba como prueba de que el viejo honor militar de un caballero del ejército prusiano (como el Capitán Richard de Abejas de Cristal) era suficiente para abominar del hitlerismo. Por muy consoladora que ocasionalmente resultase esta argumentación, hemos de reparar en su profunda falsedad: el honor del pater familias difícilmente podría haber evitado la barbarie nazi, porque, antes bien, era ese mismo honor el que Hitler invocaba para actuar contra los judíos (él se presentaba como el «padre» de los alemanes que, con el hacha en la mano, salía al umbral para expulsar a los extraños e intrusos). Olvidamos con frecuencia que el hacha del padre puede también

volverse contra sus hijos (y que en tales casos es recomendable que la policía pueda — con la pertinente orden judicial— penetrar en los domicilios privados), y que la única garantía no ilusoria, no ficticia contra esa violencia es, en efecto, la convención y, por encima de todas, la Constitución. Ya sé que hay quien piensa que esto le quita emoción a la vida (a esto lo he llamado «el síndrome de instinto básico», el que sienten todos aquellos que piensan que no hay relaciones interesantes a menos que tu vecino pueda clavarte un picahielos en la yugular en el momento más inoportuno). Es el poder público (la Constitución) lo único que puede sostener el derecho privado, pues lo privado nace de lo público.

Pero — quiero para terminar subrayar este aspecto— sólo hay espacio público (y, en consecuencia, privado) si no todo es espacio público, si, además, hay también ficción (que es un «ingrediente» del cual no podemos prescindir) y, en consecuencia, emoción. Pero el único modo de que la emoción no se degrade es que haya también espacio público, que además de la adhesión implícita y de la comunidad emocional, exista también la posibilidad de alcanzar acuerdos explícitos y de sellar convenciones. Esto es lo que, en realidad, garantiza la subsistencia de la emoción y de la ficción y permite que no se conviertan en «argumentos» para justificar lo injustificable. Sobre este carácter irreductible e imprescindible de la ficción, y sobre la supremacía que alcanza en esas condiciones, llamaba la atención Wallace Stevens:

Tal vez hay momentos de despertar,  
Extremos, fortuitos, personales, en los que  
Más que despertar, nos sentamos en el borde  
Del sueño,  
Como en una elevación, y contemplamos  
Las academias como estructuras en la niebla  
(Notas para una ficción suprema)

\*\*\*

José Luis Pardo  
Dpto. de Filosofía  
Facultad de Filosofía  
Universidad Complutense de Madrid  
28040 Madrid