

LA SEGUNDA EMOCIÓN

Josep Martínez Santafé. I. E. S. Joaquín Rubió i Ors (Sant Boi de Llobregat)

Bajo el seudónimo de Victor Eremita, Sören Kierkegaard publicó en 1843 *Enter-Eller. Et Lits-Fragment (O lo Uno o lo Otro. Un fragmento de vida)*, obra cuyo primer volumen incluía, entre otros escritos, *El diario del seductor*. En éste, el protagonista se aplicaba, hacia el final del libro, a esbozar las que habían ser las líneas de un hipotético tratado que se titularía *Elementos para la teoría del beso, dedicados a todos los partidarios del amor* y donde se expondrían las estrategias, las distorsiones y los hábitos asociados a ese singular «movimiento de labios»¹. Dotado de una exhaustividad notable —el cronista asegura tener amplios conocimientos sobre el asunto— y engalanado con una incisiva mordacidad, el fragmento concluye aseverando que ningún otro beso es comparable al primero²; a la primera emoción, parece legítimo concluir.

leyendo las apuntadas palabras de Kierkegaard, acaso más de uno se aprestaría a integrarse en el grupo de los dispuestos a subrayar el valor supremo de esa *experiencia primera...* O de otras equiparables pues la experiencia, entendida ahora en

¹ D.R.A.E.

² «Tratándose del beso propiamente dicho, los actores deben ser el hombre y la mujer. El beso entre hombres es insípido, o peor, desagradable. Creo, aparte de esto, que es más inherente a la naturaleza del beso imaginar a un hombre que besa a una mujer que no una mujer a un hombre. Cuando con la edad estos dos casos se toman iguales, el beso pierde todo su valor y significación. Es lo que acontece con el beso de uso doméstico, cambiado entre cónyuges, que sirve a marido y mujer para limpiar la boca a modo de servilleta, y suena como un 'buen provecho' al levantarse de la mesa. Y si la diferencia de edad es muy sensible, al beso le falta la... esencia... Un beso debe ser siempre la expresión de alguna pasión; por eso no es un beso verdadero el que cambian hermano y hermana, especialmente si son gemelos; lo mismo se puede decir de los besos dados como prendas en los juegos o de los besos robados por sorpresa. La significación del beso como acción simbólica se pierde si no va acompañado del sentimiento del cual es la expresión, y ese sentimiento sólo existe en ciertas condiciones. Si se quisiera dividir los besos en diversas categorías se puede recurrir a variadísimos principios de clasificación. Por ejemplo, se pueden dividir según el sonido. [...] Hay besos estridentes, vibrantes, sonoros, crepitantes, chirriantes, sordos, ahogados, que crujen como seda, etcétera, etc. Se puede recorrer también otra gradación, la naturaleza del contacto, por ejemplo, y tenemos entonces los besos a flor de labios, los besos de presión y los besos que se dan *en passant*. En otra categoría tenemos la clasificación según el criterio del tiempo: besos cortos y largos. Y a propósito de tiempo, aún podemos dividirlos de otro modo, y esta división, al fin y al cabo, es la única que me agrada; esto es, la diferencia entre el primer beso y todos los que le siguen; además, hasta cualitativamente, el primer beso es diferente de todos los demás...» (Fontamara, Barcelona, 1980, pp. 100 y ss.).

el sentido de acumulación de vivencias, comportaría la disminución o pérdida de esa *inocencia* en la que se cimentaría seguramente (algo de) lo excepcional de la primera vez. No obstante, conviene advertir que el mismo texto puede servir también de fundamento para estimar que Kierkegaard, al escribir de — *al describir*— esa experiencia primera, la está *re-presentando* al hacerla aparecer por segunda vez. Este enfoque tendría una sugerente continuidad en el inicio de la señalada disquisición — «hubo un filósofo de la antigüedad que dijo que si escribiésemos de vez en cuando todo lo que nos acontece en la vida, podríamos [...] volvernos también filósofos»³— pues, desde aquí, la filosofía podría ser definida como un uso escritural consistente en *recordar y representar* lo ya ocurrido, perspectiva que se acercaría a la siguiente de Giorgio Colli: «Platón inventó el diálogo como literatura, como un tipo particular de dialéctica escrita, de retórica escrita, que presenta en un cuadro narrativo los contenidos de discusiones imaginarias a un público indiferenciado. El propio Platón llama a ese nuevo género literario con el nombre de 'filosofía'»⁴. Al respecto de esta afirmación, cabría quizás preguntarse si en los llamados diálogos socráticos Platón — ¿uno de esos *filósofos de la antigüedad*?—, más que narrar «discusiones imaginarias», no habría reproducido, con mayor o menor fidelidad, debates auténticos, lo cual ratificaría, precisamente, la realidad de la arriba indicada práctica representativa.

Dirijamos ahora la mirada a otro referente literario — el poema de Baudelaire titulado *A une passante*⁵— cuyo argumento sería también una de esas caracterizables como *experiencias primeras*. La percepción intensa y a la vez difusa del observador (nos) hablaría nuevamente de una experiencia primera y, aún más, *única* — «última» dice Walter Benjamin⁶— pues la sola eventualidad de reencontrar a esa mujer que pasa ante el lugar donde se halla el poeta quedaría relegada al infierno; más allá de la vida, por tanto. Ahora bien, aquí, como en el anteriormente comentado fragmento de Kierkegaard, estaríamos ante el fruto de un ejercicio de recordar y escribir del cual, pese a haberse originado en una experiencia primera — en una primera emoción—, se podría sopesar si los momentos segundos — el del recuerdo y el de la escritura— no han de resultar (en algún sentido) igualmente emocionantes. Así parecen indicarlo — valiéndonos de un ejemplo de la literatura

³ S. Kierkegaard, pp. 100 y ss. .

⁴ *El nacimiento de la filosofía*, Tusquets, Barcelona, 1980, p. 94.

⁵ «La calle ensordecedora a mi alrededor aullaba / Alta, delgada, de luto riguroso, dolor majestuoso, / una mujer pasó de una mano fastuosa / levantando, balanceando el festón y el dobladillo; / ágil y noble, con su pierna de estatua. / Yo bebía crispado como un extravagante, / en su ojo, cielo lívido donde germina el huracán, / la dulzura que fascina y el placer que mata. / Un relámpago... ¡después la noche! —Fugitiva belleza / de la cual la mirada me ha hecho súbitamente renacer, / ¿no te veré más que en la eternidad? / ¡En otra parte, bien lejos de aquí! ¡Demasiado tarde! ¡Jamás quizá! / Pues ignoro dónde huiste, tú no sabes dónde voy, / ¡oh, a quién habría amado, oh, tú que lo sabías!» («La rue assourdissante autour de moi hurlait. / Longue, mince, en gran deuil, douleur majestueuse, / Une femme passa, d'une main fastueuse / Soulevant, balançant le feston et l'ourlet; / Agile et noble, avec sa jambe de statue. / Moi, je buvais, crispé comme un extravagant, / Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan, / La douceur qui fascine et le plaisir qui tue. / Un éclair... puis la nuit! — Fugitive beauté / Dont le regard m'a fait soudainement renaître, / Ne te verrai-je plus que dans l'éternité? / Ailleurs, bien loin d'ici! Trop tard! jamais peut-être! / Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais, / O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!») Ch. Baudelaire, *Poesía completa*, Ediciones 29, Barcelona, 1979, pp. 257 y ss.).

⁶ W. Benjamin, «Sobre algunos temas en Baudelaire» en *Ensayos Escogidos*, Sur, Buenos Aires, 1967, p. 19.

de misterio— unos cuantos arranques de las narraciones que el Dr. Watson hizo de las aventuras — experiencias— de su amigo Sherlock Holmes. En ellas es muy frecuente atinar con la declaración de que los hechos que se van a explicar sucedieron años antes y que han sido la discreción, una motivación política u otro tipo de razones las causantes del diferir la exposición pública, circunstancia que semeja provocar en Watson una especial emoción; *segunda*, porque de lo que se trata es de recordar y representar lo que tiempo ha sobrevino.

Generar una peculiar segunda emoción — la derivada de la *re-aparición* del héroe admirado— pudo haber sido el empeño de todas esas obras apócrifas que han vuelto a hacer del cocainómano detective de Baker Street su protagonista⁷, y habría sido el efecto — ¿involuntario?— de las sorprendentes intromisiones que Conan Doyle diseñó en otros de sus relatos para ése en su época reputado investigador; eso sí, con el (presunto) objetivo de vengarse de un personaje que había llegado a mostrársele tan antipático como para decidir su muerte. A propósito de este proyecto, puede ciertamente repararse en que el inicial afán no fue obstáculo para que tiempo después, y debido a múltiples reclamaciones — entre ellas, las de la propia madre del escritor—, éste lo hiciese resurgir... ¡De una catarata alpina! Renacer, pues, a *segundas* experiencias y emociones.

Al margen de cuáles sean el estado de ánimo, las intenciones o los compromisos del escritor, la emoción que sus palabras puedan suscitar sería siempre segunda ya que el público *re-viviría* una experiencia que ya no sólo no es primera, porque es narración, sino que ni siquiera es (plenamente) propia sino delegada: al modo de como disfruta del placer de los licores y del fumar el Coronel Sternwood de *El sueño eterno* de Raymond Chandler, y de como el público saborea ese brandy *servido en un vaso* y siente el bochornoso calor del invernadero. Al lector, además, se le podría estar insinuando una complicidad radicante en que, merced a la ficción, consiga evocar —segundamente, por tanto— una experiencia equiparable a la relatada. O incluso se le podría tentar a que desee que a él también pueda ocurrirle algo semejante: tales habrían sido los anhelos del Quijote — persiguiendo y *segundamente* desmintiendo la posibilidad de ser un paladín como los de las novelas de caballerías— o del Lord Jim de Joseph Conrad que, habiendo esperado por tiempo la circunstancia en que poder llevar a cabo un salvamento heroico como los por él imaginados, cuando ésta llega fracasará y deberá bregar el resto de su vida por merecer una *segunda* — que será definitiva— oportunidad.

Debería ahora repararse en que esa actitud consistente en *representar(se)* no sería algo anecdótico, reductible a unas pocas obras o emociones de unos cuantos espectadores, sino que por el contrario sería idiosincrásica de la cultura europea. Así lo afirma George Steiner al establecer como privativo de ésta el ejercicio de repetición que vendría testimoniado por el hecho de que, con la sola excepción de Don Juan, no habría figuras dramáticas que no sean recreaciones de los héroes y heroínas trágicos; a su vez, y al menos en parte, recreaciones de las peripecias de los personajes de las antiguas epopeyas. Puede resultar paradójico aquí que, siendo

⁷ Entre las cuales acaso una de las más eminentes sea el film de Billy Wilder *La vida privada de Sherlock Holmes*.

la tragedia precisamente una representación de situaciones y obras sobradamente conocidas por los espectadores, esta forma artística se caracterice, según la tesis aristotélica, por su capacidad para provocar *phobos*, sentimiento al que parece poder vincularse una cierta inocencia, ésa de la primera vez. La razón de tal aptitud habría que buscarla, según Nietzsche, en que junto al elemento representativo — lo apolíneo— en el escenario comparecería lo absolutamente primero — lo dionisiaco—, cuya visión, tolerable justamente sólo en tanto que representada, causaría la *commoción*.

Puesto que representar consistiría en hacer de nuevo presente la experiencia primera, y dado que la segunda emoción podría derivar de esa práctica, acaso podría proponerse que ella se articularía en base a los siguientes usos: se recuerda la experiencia primera, se narra⁸, se define y finalmente puede ser aprehendida por un público que quizás encuentre allí (la descripción de) algo próximo a él. Ésa habría sido la labor de Victor Eremita, de Baudelaire y de Conan Doyle — como su segunda encarnación, Watson, también médico, ése que sabe de los padecimientos (principalmente) por delegación—, y sería (tal vez) también la del teatro europeo y de la filosofía. La eventualidad que uno y otra sitúen su hogar en la segunda emoción — «las cosas se descubren, se bautizan, sólo a través de los recuerdos que se tienen. Rigurosamente, no existe un 'ver las cosas por primera vez': la que cuenta, es siempre una segunda», asegura Cesare Pavese⁹— autorizaría a preguntarse por el origen y por el porqué — *la causa final*— de esa costumbre. El primero estaría, como tantas otras cuestiones, en Grecia: la épica ya habría repetido situaciones *primeras*; la tragedia había representado peripecias épicas; y la filosofía — *literatura* con Platón y *enciclopedia* con Aristóteles— se habría estructurado también (en cierta *forma*) como repetición. Por lo que respecta al segundo interrogante, y sin pretender dar una respuesta *categorica* — recordando, empero, el desacuerdo de Platón y Aristóteles con la mecanicista filosofía de los atomistas—, podría estimarse que uno y otro habrían contribuido a encaminar la filosofía y la cultura europeas hacia un concreto ejercicio de repetición.

El que según Nietzsche sólo en la tragedia griega se alcanzase la cualidad de conmover — que no emocionar—, y de ahí la eminencia de esta forma artística y consiguientemente la decadencia de todas las otras artes y, podría añadirse, también de la filosofía, incita a reflexionar sobre qué sería lo que ha de diferenciar la *commoción* de la emoción y qué haría a la primera superior a la otra. Acaso podría decirse que esa grandeza consistiría en la competencia para trocar determinada emoción segunda en lo extraordinario — la *commoción*— que se singularizaría por descubrir en y gracias a la representación lo absolutamente primero. Y esto sólo habría estado al alcance de la tragedia, quizás de alguna poesía — ¿la de Baudelaire?— y de algún teatro — ¿Don Juan?— pero no de la filosofía, ejercicio

⁸ «Es por lo demás un típico modo de Conrad [...] que en un cierto momento uno acaba por darse cuenta de que el interés de la página está, sobre todo, más que en el evento en el timbre de la voz que lo refiere» (C. Pavese, *La literatura norteamericana, Joseph Conrad, Siglo Veinte*, Buenos Aires, 1975, p. 214).

⁹ «Del mito, del símbolo y de otras cosas» en *El oficio de poeta*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1957, pp. 60 y ss.

falaz — «[Nietzsche] no sólo vio que toda filosofía ha sido mentira, sino que miró su propia filosofía bajo esta perspectiva. Y mientras para el arte, que es igualmente mentira, no comporta ningún perjuicio saber que su naturaleza es mendaz, para la filosofía en cambio este conocimiento es devastador»¹⁰—, siguiéndose de ello lo pertinente de la apuesta por el filósofo artista; ¿lo que habría ensayado Victor Eremita?

Josep Martínez Santafé
I. E. S. Joaquín Rubió i Ors
C/ Pau Claris, 4
08830 Sant Boi de Llobregat

¹⁰ G. Colli, *Después de Nietzsche*, Anagrama, Barcelona, 1978, p. 58.