

Formas de adaptabilidad: literatura y transmedialidad
Una muestra particular
editado por Alessandro Mistrorigo y Enric Bou

perro que no hay (apuntes sobre la comparación y lo incomparable)

Mariano Peyrou

A Bea

Edward Estlin Cummings, que firma e. e. cummings, todo con minúsculas, dice: «No ser nadie más que uno mismo -en un mundo que hace todo lo que puede, noche y día, para que seamos como todos los demás- implica embarcarse en la lucha más dura en que puede embarcarse un ser humano, y no dejar de luchar nunca».

Las minúsculas, por cierto, pueden leerse como un comentario sobre el yo, sobre la falta de solidez o de monumentalidad del yo; y estas minúsculas, por cierto, significan eso que significan por comparación con las mayúsculas.

*

Hay una sensación de plenitud que a veces alcanzamos en los sueños, cuando soñamos con el amor. Una sensación de amor pleno, que supongo que en cada persona es diferente, pero que supongo que

Texto originalmente publicado en la *plaquette* que lleva el mismo título coeditada por la editorial Acantilado y el Museo Nacional del Prado en 2025, fruto del ciclo «Poetas en el Prado».



Biblioteca di Rassegna iberistica 46

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-996-2 | ISBN 979-12-5742-008-6

Open access

Submitted 2025-10-01 | Published 2025-12-18

© 2025 Peyrou | CC-BY 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-996-2/015



101

todos hemos tenido alguna vez. ¿Puede describirse esa sensación? ¿Puede vivirse esa sensación fuera de los sueños?

No sé. En *Niños enamorados*, publicado en 2015, escribí que «lo que se busca es no encontrar, | poder seguir buscando». En *Posibilidades en la sombra*, publicado en 2019, escribí que «algo encajaba, como a veces las cosas /encajan en los sueños y en la vigilia | todo es discordancia. Esa forma | en que encajan las cosas en los | sueños tal vez sea lo que busco | en la vigilia».

Se habla mucho de buscar, ahí. No sé si se busca algo incomparable, pero creo que esa búsqueda es incomparable.

*

Nombrar algo es establecer una comparación entre el nombre y la cosa. Una comparación muestra una proximidad y una distancia. Pero también se puede usar el lenguaje para *hacer* cosas: para crear cosas o para producir efectos sobre cosas ya existentes. Ahí no hay proximidad ni distancia, ni parecidos ni diferencias.

*

Si una representación implica comparar lo que está presente -lo que hay- con lo representado, lo incomparable podría ser lo que no se puede representar (está presente, pero no hay con qué compararlo). Preguntar por lo incomparable, creo, implica preguntar por lo irrepresentable. ¿Qué es irrepresentable? ¿Una sensación? ¿Un sueño?

Irrepresentable es lo que está más allá de todo lenguaje. Algo que, por lo tanto, tampoco se puede pensar. O no se suele llamar pensamiento a lo que hacemos con eso. Es incomunicable por medio del lenguaje, por eso intentamos comunicarlo por medio de la poesía y del arte, aunque sepamos que está más allá de *todo* lenguaje, incluidos los de la poesía y el arte. Eso es, sencillamente, lo que no tiene punto de comparación: lo irrepresentable que pide ser representado. Es una manera de referirnos al detonante de la obra de arte, o al menos a un posible detonante. Lo que nos pone a buscar.

*

Una cosa es pensar *en* algo y otra cosa es pensar *con* algo. Hay cosas en las que no se puede pensar, pero con las que se puede pensar.

*

perro que no hay

hay una cabeza de perro

hay una mirada defectuosa que ve lo que no hay

si no hubiera una cabeza de perro, no habría un cuerpo que
[no se ve]

el perro está y no está en el cuadro

el perro está y no está en la mirada

si no hubiera una cabeza de perro, el cuadro sería

[de nuestro siglo]

el cuadro está y no está en la mirada

hay una mirada defectuosa que pregunta lo que no hay

hay un perro que pregunta lo que hay

¿dónde está ese perro que no está?

¿cuál es nuestro siglo?

*

Escribí este poema la última vez que estuve en el Museo del Prado, intentando adaptar el lenguaje a un cuadro, o a una experiencia provocada por un cuadro. Esa clase de adaptación -una especie de traducción de algo que está fuera del lenguaje a un lenguaje que no tiene afuera-, implica comparar las palabras con los cuadros. Este intento también puede pensarse como un intento de explorar los límites de la adaptabilidad.

Un museo es, entre otras cosas, una comparación de los cuadros con la realidad; de la forma en que miramos un cuadro con la forma en que miramos el mundo. El museo dice: aquí se mira de otro modo (como la poesía dice: aquí se piensa de otro modo). Así que también dice: hay varias formas de mirar. No hay una única mirada. La comparación abre un mundo plural. Lo incomparable, en cambio, es lo que es único, lo singular. ¿Existe lo único? Y si existiera, ¿podríamos verlo?

*

Spinoza escribe en una carta que «quien dice que comprende una figura muestra precisamente con ello que comprende una cosa limitada y de qué manera está limitada. Esta determinación no pertenece, por tanto, a la cosa, según su ser; por el contrario, es su no ser. De ahí que, como la figura no es sino determinación y la determinación, negación, [la figura] no podrá ser otra cosa que negación».

Un poco confuso, pero por suerte viene Hegel a ayudarnos. Hegel habla de «la gran afirmación de Spinoza» y la parafrasea así: «toda

determinación es una negación». Entiendo que esa determinación es la determinación que tiene algo de ser lo que es, y que lo que dice Spinoza es que lo que algo no es imprescindible para que ese algo sea. El no-ser, de algún modo, forma parte del ser; lo que no somos nos define tanto como lo que somos. O mejor: ser implica no ser lo que no se es. O sea, lo que dice cummings.

Pero más. Lo que creo que dice Spinoza en este fragmento es que ser implica -de algún modo- ser lo que no se es; que en lo que una cosa es se incluye lo que no es. Lo que no se es no queda fuera de lo que se es, sino que se incluye en lo que se es. Hay una incursión del no-ser en el ámbito del ser. Y hay comparación. Esto pasa con los colores, por ejemplo. Lo que es el rojo, o al menos una zona del rojo, no es «en sí», sino que consiste en su no ser amarillo, azul, verde, etc. La línea recta frente a la curva, lo horizontal frente a lo vertical, y todos los demás contrastes. Pero luego también podría haber otro ámbito que es el de lo único, el de lo que es sin un no-ser vinculado a su ser. ¿De verdad podría haber ese otro ámbito? No sé. Quizá lo único sea irrepresentable porque no hay ningún no-ser vinculado a su ser; es la zona del ser donde no llega el no-ser; la zona del rojo donde no llega el no-amarillo. Y eso es lo que cierto tipo de poesía aspira a representar. Cierta tipo de poesía y de arte aspira a representar lo representable, y a veces lo consigue, y otro tipo de arte aspira a representar lo irrepresentable y, desde un punto de vista, fracasa; pero desde otro punto de vista, puede conseguirlo, puede acercarse un poco a conseguirlo, o conseguirlo instantáneamente, de una manera fugaz, que desaparece.

*

La subjetividad se constituye, al menos en parte, por medio de lo estético: tiene que ver con el gusto. Estoy un poco en guerra contra el gusto propio, contra la identificación con el gusto propio. Se me ocurre que el gusto propio es demasiado ajeno -es una incursión del no-ser en el ámbito del ser-; se me ocurre que el gusto viene demasiado de fuera, de los otros, de circunstancias contingentes; se me ocurre que estaría bien deshacer un poco el gusto, cambiar de gustos, ver qué pasa con las cosas o las personas en vez de dictaminar si nos gustan o no nos gustan. Dicho de otro modo: permitir y facilitar, en la medida de lo posible, que el gusto se mueva; que el gusto no consista en comparar lo que hay con algo que está quieto. Creo que eso podría ser útil en ese trabajo, en esa lucha por ser uno mismo, por permitir y facilitar el movimiento dentro de uno. Tratar el gusto como algo que se va haciendo mientras uno llega a ser uno mismo.

*

Dice Simone Weil: «Nuestra vida real está compuesta en más de tres cuartas partes de imaginación y ficción».

Dice Friedrich Schlegel: «La mayoría de las veces, la incomprendión no viene de la falta de inteligencia, sino de la falta de sensibilidad».

Dice Virginia Woolf: «Considero que los actos son, por lo general, irreales. Lo que hacemos en la oscuridad es lo más real; lo que hacemos porque hay alguien mirándonos me parece histriónico, mezquino, infantil».

*

Té en el palacio de Hoon

Por haber descendido vestido de violeta
el día occidental, atravesando el aire
que llamáis solitario, no dejé de ser yo.

¿Qué bálsamo era ese que rociaba mi barba?
¿Qué himnos eran esos que en mi oído zumbaban?
¿Qué mar, cuyas corrientes me arrasaron allí?

El bálsamo dorado llovía de mi mente,
Y mi oído creaba esos himnos que oía
y la brújula viva de ese mar era yo:

El mundo en el que entré era yo, y lo que vi
y escuché y percibí brotaba de mí mismo;
y ahí me hallé más real y también más extraño.

En diciembre de 2023 traduje este poema de Wallace Stevens y escribí un comentario sobre él que quizás también sea un poema. El poema de Stevens forma parte de un libro que se llama *Armonium* y que se publicó en 1923.

(Mi comentario, por supuesto, es un intento de adaptar el lenguaje a una experiencia provocada por un poema: un intento de explorar los límites de la adaptabilidad.)

Organizo un ritual en un palacio, tomo té, tomamos té. El té tranquiliza y enerva, altera y asienta, es una bandera de la vida interior. No lo organizo, partizipo en él. Me hipnotizo a mí mismo. No soy oriental, soy esencialmente un occidental que toma té en Oriente. Organizo una sensualidad mental. La música zumba dentro de mi cabeza. Las melodías que no oímos son más dulces, dicen, pero yo las oigo dentro de mi cabeza. El oído está dentro, regado por el té. Símbolos de lo que no se sabe, el té de la interioridad. La imaginación nos hace solos. La soledad nos hace imaginativos. La soledad nos hace imaginarios. La repetición nos hipnotiza, nos fascina. El zigzag de la caída nos

eleva: deszender es elevarse, cruzar el aire hacia la soledad real. Sólo existe lo que está solo.

Salgo: tengo una aluzinación. He tomado tanto té que he empezado a volar. He aluzinado tanto que he construido la realidad. No existe nada que no sea una aluzinación. Lo aparentemente ajeno es interior, es propio. Se azercan lo uno y lo otro, la mente y la piel, el rocío y el oro en polvo. Haber estado cerca de algo, del centro del otro, haber soñado con estar despiertos dos. Sólo despiertan los que son dos. El tacto abre las puertas del aire. El tacto abre los ojos. El recuerdo no recapitula algo real: construye algo más real y más extraño. Como el té, una bandera que hace que se mueva el viento.

El té de 1923 sigo tomando en 2023. Todos los años son el mismo siglo. Lo dicen los himnos que zumban fuera y retumban dentro, que conectan o funden o confunden dentro y fuera, uno y otro. La confusión de mirar una foto no de 1923, sino de 1997, o imaginarla. En aquella época escribía mucho, tengo un cajón lleno de fotos y cuadernos, dice Eva. Yo le regalé una manzana en 1997, luego le escribí una manzana, luego se desordenaron los sentidos. Las palabras ascienden por ahí. La única manera de salir es entrar.

Salir de la piel y entrar en la manzana: salir de lo violeta y entrar en lo dorado. Entrar en la boca y entrar en el recuerdo, en la vida de Eva, en su cajón cerrado. Estoy dentro de un cajón. No sé con quién estoy ahí. No sé cómo soy en el recuerdo de Eva. Esa es otra manera de estar solo. El que soy en el recuerdo ajeno está solo y está quieto. Lo han inmovilizado mientras atravesaba el aire. No dejó de ser yo, pero sí de mirar. Quiero salvarlo. Abriría el cajón, pero sólo él tiene la llave. Yo tenía la llave de un mar, tenía una manzana en el deseo, tenía tiempo y té para tomarlo todo. Ahora termina 2023 y de alguna manera se cierran también 1923 y el poema de Stevens y el cajón, se abren 1997 y el aire occidental que respiramos siempre.

Quiero salvarlo como el amor nos salva del solipsismo: la fantasía de salir de uno mismo sustituye a la fantasía de entrar en uno mismo. Stevens no sólo estaba solo; es que mientras su mente llovía no estaba enamorado. Abro el cajón de Eva y mientras me ahogo sigo diseñando las olas y la sal. Puedo pensar que todo llueve y brota de mi mente, pero también puedo fijarme en la palabra 'real'. Puedo mirar la palabra 'real' y soñar con ella. Lo real se acerca a lo extraño, se vincula con lo extraño, se iguala a lo extraño. Me revelo en un palacio imaginario, la verdad llueve por un aire soñado, el mundo cae y veo que Eva, a su vez, es un recuerdo mío y está sola y ondea al viento. Inmóvil, vestida de violeta, desciende desde 1997, desde el norte, una brújula viva metida en un cajón. Sólo a través del sueño se llega a lo real.

Dos personas se encuentran. Cada una vive sola en el recuerdo y en el sueño de la otra. Lo ajeno es propio, dice una. Pero lo propio es ajeno, dice la otra. Ninguna sabe que las dos son la misma. Cada vez

que se encuentran se sorprenden porque saben mirar lo que no hay. Esto no las hace felices, pero sí reales.

También es real la voz que habla ahí, que haze preguntas y responde resumiendo. Te lo cuento rápido, dice. Te lo hago corto, dize. Pero al escucharla la saco del cajón donde está lo real y la traigo al aire que todo lo oxida, donde las palabras huelen a tinta y las voces parecen grabadas. Ese extraño que dice cosas raras y aparentemente ajenas soy yo, somos todos, hemos sido cualquiera. Inmóviles en los recuerdos ajenos o encerrados en los cajones propios, no dejamos de ser yo.

Oxidente dice que cuando hablamos y cuando escribimos somos otros, somos voces de tinta, pero Oxidente miente o se equivoca o dize apenas una parte de la manzana. Suele mirar el aire y ver el mar, roziarse con un bálsamo y oír himnos, no nadar en la extrañeza del rocío y el cambio. Yo quiero nadar en la extrañeza de la boca y el té. Ver la boca, escuchar la boca, perzibir el aire. Volver hacia adelante. Ver a Eva hazia atrás.

Pero sobre todo quiero salvar al que soy en el recuerdo ajeno, levantarla del aire y darle algo de lo que nezesita: litros de té para regar sus plantas, una manzana para despertar, otra manzana, vida para volver.

*

«Ha habido y habrá miles de príncipes. Sólo hay un Beethoven», le dijo Beethoven, durante una disputa, a uno de sus mecenas, el príncipe Lichnowsky. Y también: «Príncipe, usted es lo que es por el azar de su nacimiento; yo soy lo que soy por mí mismo». Beethoven se inscribe en esa tradición en la que ya estaba el poeta griego Píndaro, que en el siglo V antes de Cristo aconsejaba: «Llega a ser el que eres».

*

El poema de Stevens ocupa doce versos que miden lo mismo y se organizan en cuatro tercetos. Hay una forma prefijada que implica una comparación con otras formas prefijadas y con formas aparentemente más espontáneas.

A mí me parece que las formas prefijadas, aunque puedan dar la impresión de ser un mero ornamento, o una caricia para los sentidos, sirven sobre todo para dos cosas. La primera de estas cosas tiene que ver con el lector, y la segunda con el autor.

Con respecto al lector: un soneto, por ejemplo, le dice al lector que las palabras que hay en él no son como las palabras que usamos normalmente; que son palabras sujetas a ciertas reglas que tienen que ver con su dimensión material, el significante, y que hace falta leerlas o escucharlas fijándose en esa materialidad, que normalmente dejamos de lado: hay que fijarse en los sonidos y en el ritmo. Pero un

soneto también le indica al lector que esas palabras «especiales», que no funcionan como las demás, también deben ser escuchadas de un modo especial: que lo fundamental no es la literalidad, sino las asociaciones que las palabras nos lleven a hacer; no la denotación, sino la connotación. O sea, que el receptor puede participar en la construcción del sentido mucho más de lo que lo hace en el uso normal del lenguaje, en el que su tarea es básicamente descodificar lo que el emisor dice o quiere decir. Ésta es, entonces, la primera cosa para la que sirven las formas preestablecidas: son una especie de manual de instrucciones que le indican al lector algo sobre la actitud que conviene tener (y no tener) al leer un poema.

La otra cosa para la que sirven las formas prefijadas, se me ocurre, tiene que ver con el autor. Obligan al autor a 'ser otro'. Esas reglas de las que hablaba -hay que rimar, hay que usar once sílabas por verso, etc.- nos obligan a no ser 'espontáneos'. Pero la espontaneidad, en general, es lo contrario de la espontaneidad: es hacer lo que estamos acostumbrados a hacer, es dejarnos llevar por nuestras costumbres y rutinas. Al obligar al autor a 'ser otro', a no ser quien suele ser, se le permite llegar a ser el que es, porque 'ser otro', aquí, es hablar desde otro lugar, dejar que suenen otras voces que también están dentro de nosotros, investigar quiénes somos, quiénes fuimos o quiénes podemos ser.

Una forma prefijada, entonces, es un marco que coloca a las palabras en un lugar otro, las señala como diferentes de las que usamos en la vida cotidiana y sirve para mostrar que lo que se dice ahí no es cualquier cosa, pero también sirve para que uno tenga que retorcerse un poco a la hora de hablar y aparezca algo que no podría aparecer espontáneamente; supone un límite, algo forzado, unas reglas que nos obligan a hablar desde otro lugar, a poner la voz en otro sitio, y nos permiten, esto es lo importante, *ver qué pasa* con el lenguaje. «Mira lo que me hace decir esta regla», dicen un soneto o un haiku o el poema de Stevens. Porque esto puede suceder, por supuesto, si nos ceñimos a unas reglas ajenas o si nos imponemos unas reglas propias. «Mira lo que se dice dentro de ti», nos dice la poesía.

No necesitamos las formas prefijadas: podemos buscar nuestras otras voces y ver qué pasa con el lenguaje de otro modo, pero pienso que en otros tiempos las formas prefijadas se empleaban como una manera de buscar, de buscarse, de tratar de ser uno mismo desactivando esa especie de acto reflejo que suelen confundirse con la espontaneidad. Por supuesto, las formas prefijadas también podían usarse para, como dice cummings, ser como todos los demás.

«Puede que esto sea locura, pero hay método en ello», se dice en *Hamlet*. Esa idea de *otra lógica* -loca pero metódica- me resulta muy atractiva, tal vez porque con esa otra lógica pueda descubrirse algo sobre ese otro que hay en uno. La aparición de ese otro que hay en uno, por supuesto, es comparable a la incursión del no-ser en el ámbito del ser.

*

Dije antes que la poesía dice: aquí se piensa de otro modo. La poesía también dice: aquí se habla de otro modo. Y también: aquí se siente de otro modo. Y se me ocurre que quizá todo esto sea una forma de decir que ese otro modo consiste en que pensar y hablar y sentir se acercan, se cruzan o se funden. O sea, dejan de ser actividades distintas y comparables. Se me ocurre también que cuando uno es uno mismo, pensar y hablar y sentir se vuelven una única actividad.

*

Incomparable es lo que no se deja meramente pensar. Lo que demanda otro tipo de acercamiento. Lo que no se adapta.

*

¿Existe la memoria sin comparación? Me parece que esta es una pregunta que en realidad son dos preguntas. Una es: ¿puede un recuerdo existir sin comparación? La otra es: ¿puede un recuerdo no suscitar comparaciones? La que me interesa es la primera. ¿Puede un recuerdo existir sin comparación? Creo que sí. Se me ocurre que vengo a hablar de la fe; no de lo que sé, sino de lo que creo. Cuando escribí que «el evangelio es un libro para leer enamorados» me refería a esto: la fe.

*

En la ópera *Tristán e Isolda*, al final, Tristán ha muerto e Isolda canta estas palabras: «¡Amigos! Mirad. ¿No lo notáis? ¿No lo veis? ¿Tan sólo yo oigo esa melodía que tan maravillosa y suavemente surge de su interior?». Los amigos no contestan, pero yo contesto que sí, que sólo la oye ella.

*

Renoir explica cuáles le parecen las dos características fundamentales del arte: «Debe ser indescriptible y debe ser inimitable». No dice 'incomparable', pero casi.

*

En *As You Like It*, de Shakespeare, Rosalind, la protagonista, tiene que huir de su tío, el malvado duque, y se disfraza de chico, se traviste y se hace llamar Ganimedes. En el bosque donde se refugia se encuentra con Orlando. Ambos se aman desde antes de este encuentro. Él no

la reconoce y se hace amigo de Ganimedes, y le cuenta a su nuevo amigo que sufre de amores por una tal Rosalind, y Ganimedes le ofrece ayudarlo haciendo una especie de psicodrama, ‘fingiendo’ que es chica y que es su enamorada y haciéndolo hablar de ella, declararse. O sea, Rosalind finge que es Ganimedes, que finge que es Rosalind. O sea: tiene que fingir que es alguien fingiendo para poder ser quien es, o para colocarse en su lugar. Quizá, para poder ser quien uno es haya que salir del lugar propio y después volver. O quizás haya otras maneras más sencillas, pero esta es emocionante y placentera. Rosalind, no sé si queda claro, tiene que escuchar al otro que hay en una para poder llegar a ser Rosalind, para poder presentarse como ella es.

Luego, en otra escena, Ganimedes le dice a Phoebe, una chica que se enamora de él:

«Te lo ruego, no te enamores de mí, que soy más falso que las promesas hechas en el vino. Además, no me gustas».

Hay dos argumentos para apoyar el consejo «no te enamores de mí». El primero, «soy más falso que las promesas hechas en el vino» es una comparación. El importante es el otro.

*

Quizá otra manera de ser uno mismo sea por medio de esa plenitud del amor en los sueños. Poder ser, también, quien sueña dentro de uno.

Comparar cambia lo comparado. Lo que no tiene punto de comparación es lo que parece ser o estar cerca de su esencia, lo que parece haber logrado ser lo que es. El amor que ya no se compara con la plenitud del sueño, porque es eso mismo.