



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

UNAM



Facultad de Filosofía y Letras

# El dios enmascarado: los rostros de la lírica; los rostros de la realidad

Tesis que para obtener el grado de **licenciatura** en **Lengua y Literaturas hispánicas** presenta **César Alain Cajero Sánchez**

ASESOR: Agustín Huberto Batis Martínez

COASESOR: Guillermo Humberto Sheridan Prieto

México, D.F. a 12 de junio de 2010.



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A la gente que he conocido, familia, amigos  
la verdadera patria y memoria.  
Cuantos caminos para llegar a un beso,  
ella entiende.*

*El Tao siendo eterno carece de nombre  
En el principio hubo la necesidad de darle un nombre  
Entonces se le mencionó  
Pero aquel que sabe darle nombre a las cosas  
No debe olvidar que existe lo innombrable*

Tao-te-king

### ***Salutation***

*O generation of the thoroughly smug  
and thoroughly uncomfortable,  
I have seen fishermen picnicking in the sun,  
I have seen them with untidy families,  
I have seen their smiles full of teeth  
and heard ungainly laughter.  
And I am happier than you are,  
And they were happier than I am;  
And the fish swim in the lake  
and do not even own clothing.*

Ezra Pound, *Personae*.

## Prólogo

La noción de ficcionalidad es inseparable de la idea misma de literatura tal y como la entendemos en la época moderna. Esto es: para la concepción estética moderna, una obra artística no es un espejo fiel de la realidad, sino la recreación de un mundo a partir del lenguaje: la creación de un “tercer espacio”, para usar los términos de Blanchot, puramente literario y ficticio donde *ocurren* las acciones a narrar.

Esta concepción de la de literatura nace con toda probabilidad a finales de la Edad media y principios del Renacimiento, aunque sus raíces pueden ser rastreadas hasta los relatos didácticos propios de la literatura oral y ciertos escritos de las letras romanas, amén de algunas otras fuentes. Aun así, el concepto moderno de ficción no aparece de manera consistente sino hasta que se instituye el llamado “pacto de lectura” en donde el escritor será consciente desde el principio que aquello que va a redactar no es *real*, sino la creación de un universo ficticio. Asimismo, el lector será consciente que lo que está leyendo no es —al menos enteramente— una obra basada en la realidad, sino una creación ficticia, una invención. Este pacto de lectura, por supuesto, también implica una *suspensión* de la incredulidad, usando el término propuesto por Coleridge: el lector va a leer las cosas que suceden en el relato *como si hubieran sucedido*. De no cumplirse este pacto tácito, la lectura de una obra literaria no conserva ningún interés. Este pacto, empero, puede ser roto por varias circunstancias: el lector puede no aceptarlo —lo que sólo sucede con personas muy poco imaginativas—; también es posible que el mundo ficcional establecido caiga en inverosimilitudes que hacen que el lector no acepte lo que ahí se desarrolla como siquiera probable. De cualquier manera, la lectura de una obra literaria moderna exige una suspensión de la incredulidad que permita al lector sumergirse en un “tercer espacio” ficticio donde las reglas obedecen tan sólo a la verosimilitud del mundo creado por el autor. Ello implica, también, que el lector siempre mantendrá una consciencia —así sea en ocasiones desbordada— de que lo que ahí sucede es una ficción, que no refiere estrictamente —ni siquiera en la novela histórica o en la “investigación novelada”— al mundo real. Es decir, siempre será consciente que lo escrito en la literatura es un mundo ficticio que no tiene, en principio, relación directa con la realidad. El mundo descrito en la literatura moderna es un “tercer espacio” concebido por un autor; un espacio—tiempo independiente del nuestro donde ocurren ciertas acciones. El placer de la lectura de la literatura moderna implica, en un

principio, adentrarse en ese otro mundo imaginado por el autor (aunque no seamos conscientes del autor en el momento de la lectura).

No es difícil encontrar un correspondiente de esta “enmarcación” en la idea que expone Schiller en el ensayo que precede a *La novia de Messina*, “*Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie*”, donde asevera que el coro griego era una especie de “muro” que separaba a la ilusión estética de la realidad. De esta manera, es posible un diálogo entre el mundo ficticio y la realidad. El pacto ficcional de la literatura moderna es, en sí mismo, desde este punto de vista, una manera en que el lector puede verse enfrentado —reconocerse incluso— a una ilusión artística. De la misma manera, el pacto implica un aislamiento de esa fantasía, conservando su pureza; no debe ser confundida con la realidad. Una barrera que puede —y debe— ser franqueada por el lector, pero en el que todo el tiempo debe ser prudente: la obra literaria es una realidad aparte, un espacio puramente ficcional, estético; no contaminado por los sucesos de la realidad.

Sin embargo, la literatura previa a este “pacto de lectura” no tenía un concepto claro de ficción. Ni los mitos que pueden ser confundidos con la literatura equivocadamente— ni la poesía épica ni la tragedia eran considerados géneros ficcionales. Más todavía: el concepto mismo de ficción era desconocido para la cultura clásica —y para muchas otras culturas. Los sucesos descritos en la poesía épica no eran jamás considerados como una creación ficticia, sino como reales, absolutamente reales. Tampoco se consideraba que el escritor fuera verdaderamente quien escribía el texto: el escritor no era el inventor de nada, simplemente se le concebía como una especie de medio a través del cual hablaban las musas. En todo caso el poema era considerado como una revelación puesta en palabras: la fundación y expresión de la realidad.

Esto último parece contraponerse de manera evidente a la idea de Schiller. En efecto, no puede haber un “muro” entre lo “real” y la “ilusión estética” en un mundo donde no existe un concepto de ficción. La división estricta entre el mundo y el arte es inexistente en esta cultura. La idea moderna de literatura —y nuestra misma idea de arte— es una invención reciente. Claro, existen en otros pueblos poesía, pintura y danza, empero no se concibe a la actividad artística como algo autónomo. Para la mayoría de las otras sociedades, lo que nosotros llamamos con el nombre de “arte” es algo inseparable de la totalidad. Más importante todavía: se le concibe como la revelación de lo sagrado. No una creación ficcional, “estética” en el sentido más simple, limitado y tosco del término, sino una revelación de la realidad verdadera.

En ese sentido la lectura de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* es sugestiva y en realidad mucho más acorde con la concepción estética de los griegos. Para Nietzsche el coro trágico es, en efecto, un muro. Sin embargo no se trataba de una división entre la “realidad” y la “ilusión estética”, sino que precisamente lo que se ve en la tragedia es la realidad y de lo que se pretende aislarla es de lo cotidiano, del mundo humano. Es el arte donde la realidad se revela.

No es sino hasta el derrumbamiento de la visión del mundo propia de la antigüedad cuando esta concepción de la literatura es suplantada por la ciencia y la razón como los ejes de todo conocimiento verdadero. No es extraño tampoco que durante el largo periodo que inicia con la aparición del modelo socrático de verdad y culmina durante la Edad media hayan aparecido las primeras lecturas interpretativas de los textos poéticos. De ahí a las alegorías medievales no hay mucha distancia: toda alegoría precisa necesariamente de una interpretación.

De esa manera, la literatura moderna está fundamentada en la noción de ficción y, en ciertos círculos académicos, en la interpretación del discurso literario. La idea de ficción –al igual que la concepción moderna de arte– pretende que la literatura es un espacio autónomo y en cierto sentido frívolo que no tiene mayor sentido ni importancia sino como una creación del artista. Una creación ilusoria cuya importancia de tenerla– estriba en ser un entretenimiento: una manera de pasar el tiempo antes de ocuparnos de actividades *serias, importantes*. La interpretación, en cambio, es un intento de *salvar* la actividad artística. Un intento considerado, pero que reduce a la obra a ser un mero pretexto para nuestras interpretaciones. Al final, lo que importa no es la obra ni la sensación que despierta en nosotros: lo importante es la idea, el significado oculto que encierra. Algo como el arte no es sino una manera “estética” de hablar de lo verdaderamente importante que es la razón.

Sin embargo, a diferencia de los géneros literarios modernos, la lectura de poesía lírica sigue siendo completamente distinta. En ella no existe la creación de un “tercer espacio” ficcional en tanto no se considera que las palabras de un poema estén construyendo un universo puramente ficticio e independiente del mundo del lector. Asimismo, aunque en un ámbito académico es común la interpretación de textos líricos, el lector desprejuiciado jamás empezará su acercamiento a la poesía haciendo una interpretación. Para él no hay un “mensaje oculto” en la obra que hay que descubrir mediante el entendimiento. Al contrario: para el lector aquello de lo que habla el poema es la develación sensible de su misma realidad.

Resulta por demás seductor que esta visión estética esté tan alejada de la propia de la cultura moderna y perviva prácticamente inalterada desde el mundo antiguo. No sólo eso: más intrigante resulta que esté en consonancia con la propia de culturas no—occidentales.

Todo ello lleva a una serie de cuestionamientos realmente intrigantes. En primer lugar: ¿cuáles son las diferencias entre la visión estética propia de la edad antigua—que no es contraria a la de otras civilizaciones— y la moderna?, ¿qué implica la idea moderna de ficción y qué la interpretación? De todo esto se infiere un problema importante: si la idea de literatura en la época moderna involucra estas características, ¿qué podemos decir de la poesía lírica cuando advertimos que está más cerca de la concepción antigua que de la propia de nuestro mundo? Para intentar responder esto habrá que ensayar un deslinde entre la poesía lírica, la épica y el mito. No porque carezcan de puntos en común para las culturas antiguas las tres eran manifestaciones de lo sagrado, todas ellas hablaban la realidad— sino porque de todas ellas, sólo la lírica ha sobrevivido. Más todavía: mientras que hay culturas que desconocen el género épico y que en la actualidad se desestima al mito como una fantasía mentirosa, no existe pueblo que no conozca la poesía lírica. No sólo ello: todos los lectores de esta poesía la perciben como una develación de su realidad; de *la realidad*. La poesía épica tal y como lo entendían en la antigüedad ha desaparecido: nadie cree en que Odiseo haya ido a los infiernos sino, tal vez, como un símbolo. El mito ha desaparecido de nuestra vida y sustituido por ese mito mutilado que es la ideología moderna. Todo esto habrá de tratarse en las siguientes páginas.

Pero ello no es todo. Será importante tratar de establecer de qué manera es leída este tipo de poesía. ¿A qué nos referimos en términos generales, por supuesto— cuando los lectores afirmamos que nos ha sido revelada la realidad?, ¿es que la poesía nos muestra la sabiduría, la realidad trascendental o algo semejante?, ¿de qué manera se da esta lectura? Habrá también que intentar identificar rasgos estructurales —si existen— en dicho género que hagan posible esta lectura.

La parte medular de estas páginas consistirá en tratar de entender qué sentido tiene la palabra “realidad”. No sólo ello: tratar de comprender qué significa la “develación de la realidad” de la que hablamos. Todo ello nos llevará directamente a terrenos que involucran tanto a la teoría literaria y la lingüística teórica como a la estética filosófica y más aún, la ontología. De principal provecho resultan las lecturas de Kant, Platón, Nietzsche y Heidegger, por mencionar algunos autores que habrán de ser citados a lo largo de estas páginas.

En la génesis de este escrito me encontré muchas veces tentado a acercarme a sus problemas desde perspectivas únicas y bien delimitadas. Indudablemente el método —y sobre todo las ideas— de Heidegger ha resultado bastante ilustrativo y útil en su desarrollo. Sin embargo descubrí que restringirse a una sola teoría o disciplina entrañaba más problemas que los que resolvía (por ejemplo, la hermenéutica atiende, en principio, a una interpretación del objeto estético; más todavía, se enfrenta a la tesis de Deleuze y Guattari de manera directa) por lo que decidí distinguir qué aspectos específicos atendía cada disciplina. De esta manera fue posible conciliar teorías que, en principio, se contraponen y descubrir sus limitaciones. Por esto en cada uno de los capítulos aproveché el método más idóneo para tal cuestión. Ello no sólo me permitió ahondar en el tema de determinado capítulo, sino detectar las limitaciones teóricas y elaborar nuevas cuestiones a resolver. Los métodos propios de los estudios literarios son una herramienta valiosa, pero se limitan a atender ciertas características de la obra literaria. En realidad son de muy poca ayuda en un trabajo como éste. Sin embargo lo cierto es que estas herramientas, utilizadas con prudencia, son útiles para evitar la muchas veces abstrusa verbosidad a la que puede llevar un acercamiento filosófico. Más todavía: es importante en cada momento apelar a la experiencia de cada lector, sólo de esa manera se puede evitar encerrarse en distracciones abstractas que pueden terminar construyendo castillos en el aire. Esto último, un error característico tanto de los estudios literarios —enamorado de sus herramientas e interpretaciones— como de la ~~estética~~ —tan interesada en el “descubrimiento” de mundos trascendentales que sólo se sostienen desde sus sistemas—: ambos olvidan al cuerpo, a la sensación a favor de una teoría.

Así, el método utilizado en esta tesis no es estrictamente el propio de los estudios literarios ni se basa en determinada teoría estética —pues ello equivaldría a contener las críticas dentro de un sistema ya dado. Se trata más bien de un método propio de la filosofía: la hermenéutica, la dialéctica y, principalmente, la crítica. Todo ello apoyado en las herramientas del estudio literario y sobre todo de la experiencia individual. En todo caso el método más cercano es el de Heidegger: una fenomenología hermenéutica existencial. Sin embargo, para evitar los excesos teóricos a los que tan afectos son los filósofos, intenté utilizar un estilo sencillo, claro y casi ensayístico.

En resumen, a lo largo de estas páginas haré una breve historia de la poesía lírica y cómo los elementos ya citados se hacen presentes en toda ella. Estableceré asimismo las diferencias con otros discursos *poéticos* (épica, alegoría, entre otras). El interés central del que parten estas páginas estriba en tratar analizar las características que



permiten una aproximación del lector al poema lírico. Los elementos superficiales —estructurales— a tratar son la primera persona, el yo lírico; el tiempo presente de la poesía; la ausencia de anécdota y de personajes. La revelación de la realidad como algo que excede al ser humano y constitutivo de sus pasiones será el tema central de estas páginas. Asimismo intentaré —ello es lo más intrigante y a donde todo desemboca— responder las preguntas, ¿cómo es posible que la poesía sea fundación de la realidad y —simultáneamente— su revelación?, ¿cuál es esta *otra* realidad?, ¿cómo es posible, entonces, que la realidad sea subjetiva y —al tiempo— única?

¿La hipótesis? Prefiero no decirla directamente, pero algunas de las afirmaciones hechas hasta este punto hacen evidente hacia qué se dirigen estas palabras: ¿qué es la poesía?, ¿qué es la realidad? Una revelación, una fundación.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Es importante señalar que todas las negritas en las citas —así como algunas cursivas que serán consignadas en su momento— son mías.

A) A1

Verdadero testimonio de los sentidos, la realidad envuelve al ser humano desde su nacimiento. En el momento en que el ser toma conciencia de su existencia –en el momento que comienza a *ser*– se encuentra ante lo otro; lo desconocido. El mundo es continua pregunta. Nada *sabemos* de él y nada podemos *saber*.

Immanuel Kant en los *Prolegómenos a toda metafísica futura* afirma que, en adelante, todo auténtico conocimiento de la realidad, en tanto fenómeno, tendrá que ser una evidencia no de la lógica ni de la divagación humana, sino de los sentidos. Piensa que sólo a través de una investigación cuyas premisas sean ciertas y comprobables –así sea a través de juicios *a priori*– es posible llegar a un conocimiento verdadero. El método científico reemplaza, entonces, aun en la filosofía a la escolástica. Al respecto escribe el mismo Kant:

[...] cuando abandonamos completamente a la naturaleza, o cuando en el proceso de su conexión sobrepasamos toda experiencia posible, y nos sumimos, por tanto, en meras ideas, entonces **no nos ocupamos** de la naturaleza ni, en general, en objetos dados, sino **sólo en conceptos** que **tienen su forma únicamente en la razón, y en meros seres de pensamiento**, con respecto a los cuales todos los problemas que surjan de su concepto deben poder ser resueltos, porque la razón puede y debe rendir cuanta de su propio proceder. Puesto que las ideas psicológicas, cosmológicas y teológicas son meros conceptos puros de la razón, que no pueden ser dados en ninguna experiencia, las preguntas que con respecto a ellas nos plantea la razón **no nos son propuestas por los objetos, sino por meras máximas de la razón, con el propósito de la satisfacción de la razón por la razón misma**, [...] Un absoluto conocimiento total de la experiencia es imposible [...]<sup>1</sup>

Ahora bien, parece natural que tan pronto como se ha abandonado el campo de la experiencia, no se levante un edificio con conocimientos que se poseen sin saber de dónde y sobre el crédito de principios, cuyo origen no se conoce, sin antes haber asegurado, por medio de cuidadosas investigaciones, la fundamentación de dicho edificio; y que, por lo tanto se habrá lanzado hace tiempo la cuestión de cómo el entendimiento puede llegar a todos esos conocimientos *a priori*, y qué extensión, validez y valor pueden tener.<sup>2</sup>

Así, todos los conceptos y, con estos, todos los principios, por muy *a priori* que sean, se refieren, sin embargo, a intuiciones empíricas, es decir, a datos para la experiencia posible. Sin esto, carecen de toda validez objetiva y son un mero juego [...] del entendimiento, [...] con sus respectivas representaciones. Tómense por ejemplo, conceptos de la matemática, y en sus intuiciones puras primero: el espacio tiene tres dimensiones; entre dos puntos no puede haber más que una recta, etc... Aun cuando todos esos principios y la representación del objeto de que trata esa ciencia son producidos en el espíritu totalmente *a priori*, no significarían nada si no pudiéramos exponer su significación siempre en fenómenos [objetos empíricos]

[...] Este caso es también el de todas las categorías y todos los principios tejidos con ellas [...] porque **no podemos dar una definición real de ninguna de ellas**, es decir, hacer comprensible la posibilidad de su objeto, **sin acudir enseguida a las condiciones de la sensibilidad** y, por tanto, a la forma de los fenómenos, a los cuales, como únicos objetos, deben

---

<sup>1</sup> Immanuel Kant, *Prolegómenos a toda metafísica futura que haya de poder presentarse como ciencia*, Istmo, 1999, p 247, 249.

<sup>2</sup> Emanuel Kant, *Crítica de la razón pura*, Porrúa, 1972, p 30.

por consiguiente estar limitadas esas categorías; en efecto, si se prescinde de esa condición, piérdese toda significación o sea referencia a objeto, y nadie puede, por medio de un ejemplo, hacer concebible qué cosa se entienda en esos conceptos.<sup>3</sup>

Hay que entender que el pensamiento del alemán se relaciona directamente con su época: el Siglo de las luces predica un abandono de la fe y de la digresión propias del pensamiento escolástico y propone un método experimental aplicable a cualquier disciplina —recordemos que en el exordio a los *Prolegómenos* cita constantemente la crítica de Hume. En ese sentido, el pensamiento kantiano es fruto de la época moderna, sin embargo ello no obsta para señalar uno de sus más acertados señalamientos: a saber, que la realidad fenoménica es engendrada única y exclusivamente por los sentidos. No hay un solo proceso especulativo o racional que pueda ser considerado *real*. Ni las matemáticas ni la lógica pueden ser consideradas parte integral de la realidad. No es casualidad que se les considere ciencias abstractas; su materia de especulación carece de verdadera existencia. Nadie ha visto jamás un número.

Para citar nuevamente a Kant:

Sean cualesquiera el modo y los medios con que un conocimiento se refiera a sus objetos, la referencia inmediata [...] se llama intuición. Pero ésta no se verifica sino en cuanto el objeto nos es dado. Mas esto, a su vez, no es posible (para nosotros hombres por lo menos) sino mediante que el objeto afecte el espíritu de cierta manera. La capacidad (receptividad) de recibir representaciones por el modo como somos afectados por objetos llámase *sensibilidad*. Así pues, por medio de la sensibilidad nos son dados objetos y ella sola nos proporciona intuiciones; por medio del entendimiento, empero son ellos pensados y en él se originan conceptos.

Pero todo pensar tiene que referirse ya directa, ya indirectamente (mediante ciertas características) en último término a intuiciones, por lo tanto, en nosotros a la sensibilidad, porque ningún objeto puede sernos dado de otra manera.

El efecto de un objeto sobre la capacidad de representación, en cuanto somos afectados por él, es sensación. Aquella intuición que se refiere al objeto por medio de la sensación, llámase empírica. El objeto indeterminado de una intuición empírica llámase *fenómeno*.<sup>4</sup>

Con esto no quiero decir que la realidad se refiera única y exclusivamente a lo que tiene una existencia material en el sentido más tradicional del término. Tratar de afirmar algo semejante sería tan fácil como arbitrario. Ése fue el gran extravío que la filosofía positivista heredó a todo el pensamiento occidental posterior a la Ilustración. No; la realidad abarca mucho más que el mundo que vemos *a diario*.

Si la realidad es la revelación directa de los sentidos, entonces tanto el sueño como los sentimientos, tanto el amor como el odio son parte de la realidad. Me explicaré. El sentir de un hombre enamorado es tan o más real que el testimonio de sus ojos. Todo hombre sabe que hablar de un “dolor del alma” no alude a un

---

<sup>3</sup> Ibidem p 144.

<sup>4</sup> Ibidem p 41.

pensamiento, sino a un sentir. Es cierto que en ese caso no podemos hablar directamente de uno de los cinco sentidos, pero el testimonio de ese sentir existe; eso es incuestionable.

Las culturas antiguas hablaban de los ojos del alma, de la existencia de un sexto sentido, de la realidad del alma y del espíritu. Aún hoy el hombre común habla de esa otra realidad que, paradójicamente, siempre nace en este mundo.

Del sueño puede decirse algo semejante. Lo que sentimos en un sueño es tan tangible que ni siquiera nos cuestionamos lo que en él sucede. La realidad que encuentra un ser humano cuando duerme es tan o más vívida que la que se encuentra cuando despierta.

Hoy en día, los psiquiatras y los neurólogos, amén de otros científicos, alegan que estas percepciones se deben a trastornos del cerebro; a la acción de misteriosas sustancias. El amor mismo no es resultado más que de una interacción de sustancias químicas, y el sueño, un flujo de electricidad que afecta ciertos centros neuronales. A pesar de los cuestionamientos más que fundados que se les hacen a semejantes ideas, acepto que podrían ser verdad. Aun así, el ser humano sigue enamorándose. Nada puede decirse frente a ello.

Quizá la diferencia entre estos testimonios de los sentidos y los que nos presentan el tacto, la vista, el oído, el olfato y el gusto – y lo que hizo que los pensadores de la Ilustración los rechazaran como prueba científica— sea que en tanto los segundos pueden ser comprobados por cualquier hombre, los primeros son completamente subjetivos. En pocas palabras, los segundos aluden a una realidad concreta; los primeros son fruto de un individuo. Unos son una realidad sensorial fáctica; los otros, producto de las emociones. Sin embargo, ¿esto es realmente cierto?; ¿realmente todos percibimos el mundo *sensorial*<sup>5</sup> de la misma manera?

Kant mismo dice que la *realidad* en tanto tal es absolutamente inapresable tanto para los sentidos como para la razón. El mundo como *noúmeno*, como cosa en sí, es inabarcable para una criatura como el ser humano. Éste se mueve entre fenómenos, es decir, en construcciones puramente humanas.

Dice Kant:

La condición de ser en sí se define por la abstracción de las condiciones sensibles de la receptividad del sujeto. Pero por esa misma abstracción una cosa, al ser considerada en sí, se torna incognoscible, porque se priva al sujeto de la única vía de la que dispone para la

---

<sup>5</sup> A partir de este punto utilizaré la palabra *sensorial* para hablar del testimonio de los cinco sentidos y el término *sensible* para hablar de cualquier sensación humana.

aprehensión de lo que en el lenguaje del sentido común denominamos “el mundo de las cosas”.<sup>6</sup>

El problema con la idea kantiana es que en gran parte su definición de *noúmeno* puede ser identificado con realidades “espirituales” como Dios, la inmortalidad o el alma, llevando la idea de “cosa en sí” a categorías trascendentales —problema que será discutido en los últimos capítulos de la tesis. Sin embargo Eduardo Shore señala que:

[...] es esencial distinguir las dos clases de cosas en sí:

—Una de ellas, la de las cosas de la naturaleza, pensadas haciendo abstracción de las condiciones que impone la receptividad sensible del sujeto que las aprehende.

—La otra clase de cosas en sí, en las que ubicamos a Dios, la inmortalidad del alma y la libertad [...]<sup>7</sup>

Respecto a la “cosa en sí” en tanto “cosas reales” escribe:

Para entender mejor el desarrollo que vamos a ofrecer como modelo tomemos el ejemplo de algo que estamos mirando y que se nos aparece en la conciencia como un cubo, de caras planas y aristas rectas. Pero esta representación en la conciencia no nos autoriza a afirmar que eso que vemos es en sí y de manera absoluta, un cubo. Para serlo, tendría que ser siempre un cubo, sean cuales fueren las condiciones de su aprehensión [...] Esa cosa existente, que está allí, después de haberla visto como un cubo, la volvemos a mirar, pero esta vez mediante un gran aumento. La visión que de ella tenemos, si bien sigue siendo la de [lo que llamamos anteriormente] un cubo, nos muestra que sus aristas no son rectas y tampoco sus caras son planas, como parecían serlo. [...] En la medida que pasáramos a niveles más profundos se obtendrían —si efectivamente pudiéramos hacerlo— aspectos tan diferentes de eso que inicialmente parecía ser un cubo que nos privarían de todo fundamento para poder afirmar que lo que tenemos ante nosotros es un cubo.

[...] Como contrapartida a esta simultaneidad [de planos espaciales], los aspectos de la cosa no son [sólo] simultáneos; son sucesivos [el factor tiempo] y cada uno se muestra de una determinada manera pero de una sola a la vez, la que corresponde a las condiciones constitutivas de la receptividad del sujeto. Esto es así por la función discriminatoria que cumple la constitución receptiva del sujeto, que solamente admite aquellos datos de la cosa que conforman con esas condiciones sensibles. Si la materia del objeto en la conciencia es la que aportaron esos datos, el aspecto que ofrece el objeto en la conciencia es el elaborado merced a esos datos.

[...] Considerada esta cuestión desde el punto de vista de la receptividad del sujeto, la finitud de su receptividad consiste en que es de una manera determinada, de esa y no de otra, por la que éste puede recibir nada más que un cierto intervalo del espectro total de datos posibles originados en la cosa. Es decir que la sensibilidad, por esa selectividad, determina la **particular manera** según la cual se nos hace presente la cosa en la sensibilidad externa [...] Al decir que la sensibilidad discrimina los datos que podemos recibir de la cosa, eso implica que la realidad percibida es verdaderamente realidad de la cosa, pero no en sí misma, sino en tanto que captada por el sujeto [subjctiva]<sup>8</sup>

De todo esto deriva otro problema, el cual estriba en que inmediatamente que queremos hablar de *realidad*, nos damos cuenta de que ésta no es sólo una; hay tantas realidades como hombres existen en el mundo. No afirmo con esto,

---

<sup>6</sup> Eduardo Shore, *Entender a Kant. La cosa en sí en la Crítica de la razón pura*, Biblos, Buenos Aires, 2001, p44.

<sup>7</sup> Eduardo Shore, op cit, p44.

<sup>8</sup> Ibidem. p 45—49

naturalmente, que no exista una sola realidad fáctica; a eso no puedo contestar más que con una creencia completamente personal (que, naturalmente, para mí, es la realidad). Afirmar que se tiene una respuesta a qué es la realidad con pruebas científicas es tan presuntuoso como iluso. Todos *sentimos* la realidad, pero nada podemos *saber* de ella.

Lógicamente, cuando hablamos de la realidad del ser humano —del *fenómeno* kantiano— deberíamos hablar de *las realidades* de los hombres. Todo hombre percibe su universo de distinta manera.

La realidad —el *fenómeno* que llamamos realidad— es construido por los sentidos. Y todavía más: por la creencia. Porque si es verdad, como ya mencioné anteriormente, que los pensamientos abstractos no son *reales*, éstos adoptan realidad, encarnan, cuando un hombre cree en ellos. La teoría del conocimiento postula que el ser humano es incapaz de conocer de manera cierta aquello que escapa a sus sentidos. Inmediatamente después señala —como Platón— la poca fiabilidad de éstos. Semejantes afirmaciones llevarían —lógicamente— a la paradójica conclusión de que no podemos conocer nada. No hay más que recordar a Gorgias: “nada existe; si algo existiera, no podría ser conocido; si pudiera ser conocido, no podría ser expresado”.

Ya Kant se había encontrado con la terrible paradoja que aparece en esta idea. Su solución fueron las categorías kantianas. Sin embargo éstas son un recurso completamente subordinado a los principios del pensamiento occidental, para ser más preciso aún, de la Ilustración. Su lógica no es aplicable a lo sobrenatural existente en la concepción del universo que poseen otras culturas.

A2

Friedrich Nietzsche<sup>9</sup> habla de la construcción del mundo a través del deseo y de la creencia. El mundo existe porque el hombre cree en él: verdaderamente lo crea. El universo es una sensación que el ser humano establece. Esta creencia prístina no tiene nada que ver con la facultad de razonamiento. Al contrario; la razón introduce un elemento *crítico* en el mundo; pone en crisis los cimientos de la realidad. Inspirado por el pensamiento oriental y el de Schopenhauer, Nietzsche llegó a un velado nihilismo

---

<sup>9</sup> Pensamiento cuyos antecedentes pueden rastrearse hasta el romanticismo alemán e inglés, pero cuyas raíces no se agotan ahí, sino que aparecen desde el comienzo de la historia de la Filosofía —y del hombre mismo— como bien explora el mismo Nietzsche.

que proclama la realidad como un elemento vacío que el hombre crea —funda— a cada instante por la Voluntad de poder: un nihilismo positivo.

Arthur Schopenhauer nos dice antes de Nietzsche que la Voluntad de existir es el fundamento de nuestra realidad; el mundo existe por una voluntad que no hace sino querer. El mundo surge de la nada a raíz de esa Voluntad y es ella la que evita que se derrumbe en la nada de donde se originó y de la que nada podemos decir. Indudablemente influido por las doctrinas budistas, así como por el romanticismo, Schopenhauer piensa el mundo como un vacío que se crea continuamente por el deseo de vida.

A pesar de las innegables similitudes entre el pensamiento de ambos alemanes —recordemos que Nietzsche fue seguidor de Schopenhauer—, es importante resaltar que las conclusiones a las que llegaron son indiscutiblemente distintas. El mundo de Schopenhauer —todavía muy influido por el platonismo— es apenas si una sombra de la Voluntad; el sujeto sólo puede entrever esa fuerza por unos momentos, pero esa visión será siempre parcial. Nietzsche, en cambio, considera que fuera de esa visión *absoluta* no existe nada.

Aunque tanto la *Voluntad* de Schopenhauer como la *Voluntad de poder* nietzscheana se consideran como un todo vital —y nacen de un *derrumbe* de la razón—, hay un elemento que las aparta: la idea de absoluto. Cuando Schopenhauer habla de la *Voluntad*, afirma que es impersonal, cruel y absoluta —un platonismo pesimista—; los sujetos sólo pueden concebirse como formas en que se manifiesta. De ahí se deduce que aquélla sea incognoscible para cualquier ser humano. La *Voluntad* pura apenas si podría ser *rozada* por algunos espíritus. Por otra parte, Nietzsche afirma la subjetividad *rotunda y humana* del deseo; la subjetividad del mundo. Cada uno de los hombres hace, entonces, una construcción del universo a partir de su deseo, de sus pasiones. Cada hombre cree que es y eso hace posible su existencia.

A3

Esta creencia nace del testimonio de sus sentidos. Cada hombre cree en su realidad porque la ha *sentido*. Dios es insondable, pero su realidad está fuera de toda duda para un creyente; él puede decir con toda franqueza que lo *siente*. No puede

discutirse ante esa afirmación. La lógica no es capaz de sentir; *credo quia absurdum*. Realidad; fruto de los sentidos.<sup>10</sup>

Tanto el dios cristiano como la existencia de los números imaginarios —entidades ambas que son imposibles de conocer por los sentidos— son *reales* en tanto el individuo vuelca su fe en ellos. No es una novedad afirmar que la ciencia no es más que un mito moderno; un mito *deshabitado*. Gran parte de nuestro actual conocimiento es enteramente especulativo; carece de realidad sensible. Pero se torna real en tanto creemos en él (como ya mencioné anteriormente, creer es también sentir). No puedo afirmar la realidad fáctica ni del Alá mahometano ni de los quarks que —dicen los físicos— son la unidad invisible e inmaterial de la materia. Sin embargo, ¿por qué creemos en una de esas realidades y no en la otra? *Credo quia absurdum*.

B) B1

Aristóteles dice en su *Poética* que la poesía es una imitación de la realidad sensible. Es decir, el ser humano, en cuanto tal, busca reproducir —aún mejor, *recrear*— el mundo que lo envuelve. Este impulso es inseparable del hombre mismo y es el que da origen a todo arte<sup>11</sup>. Tanto la pintura como la poesía son una recreación de la realidad sensible. Y si bien ni la música ni la arquitectura —y sólo en cierta forma la danza— aluden a realidades del mundo *concreto*, la realidad que reflejan es anímica (prefiero por ahora este término a “subjetiva” por las implicaciones que este vocablo tiene); el ritmo universal, las emociones. Algo parecido puede añadirse a lo que definimos de la pintura y la poesía: no reflejan *tan sólo* una realidad fáctica, sino la *realidad* humana; de cada uno de los hombres.

Hoy puede decirse con seguridad que toda sociedad actual posee algún tipo de arte<sup>12</sup>. Más todavía; todas las evidencias sugieren que desde los albores de la humanidad existe un impulso artístico, muchas veces —la mayoría— ligado a la religiosidad; al anhelo de la *otredad*. De los poemas de Anacreonte a las cuevas de Altamira, de los melancólicos cantos semang a las representaciones de Beckett, el

---

<sup>10</sup> Con estas aserciones no quiero decir que todo aquello que creamos sea una realidad fáctica —no lo sé—, pero para cada hombre aquello que siente determina su realidad.

<sup>11</sup> Hay que recordar que en su *Poética*, Aristóteles no habla tan sólo de lo que hoy llamamos poesía, sino que también incluye al teatro, a la danza y a la pintura.

<sup>12</sup> No es ocioso señalar, sin embargo, que muchas sociedades no tienen una idea del arte semejante a la que existe en el occidente moderno. Para las civilizaciones mal llamadas “primitivas”, lo que nosotros llamamos obras artísticas son —también o exclusivamente— objetos religiosos o de culto. No es extraño; existe un fuerte lazo que une la experiencia estética y la religiosa.



hombre es un ser que siente la necesidad irrefrenable de la creación artística. ¿Por qué?; ¿qué busca en el arte que no sea asequible por otros medios?

Me atreveré a decir algo más; todo ser consciente de sí —y sólo él— siente ese impulso. La naturaleza no produce obras de arte<sup>13</sup>.

B2

Cuando un *ser* se encuentra ante el mundo, su primer instinto es el miedo. Ante él se encuentra el *todo* desconocido. El universo es enigma. La realidad es inabarcable para un ser humano. Esa realidad es —ante los ojos del hombre— una confusión radical. La mayor parte de las religiones señalan que en el inicio de los tiempos existió el caos. El nacimiento del mundo —de un mundo habitable— supone un orden. “Dios separó la tierra de las aguas” dice la Biblia; “Dijo luz y la luz se hizo”. La conciencia de sí supone un ordenamiento del caos, un orden supeditado al *logos*; el nacimiento de la realidad. Una realidad humana, debería añadir; el *fenómeno* kantiano. El *noúmeno* es un enigma, un caos inaprensible *para la razón*.

¿Qué es la religión sino un intento por encontrar un orden —así sea un orden sobrehumano— a ese caos? Todavía más: ¿no son la ciencia y la Ilustración sino otras tentativas de hallar ese orden? No encuentro una diferencia sustancial entre el pensamiento científico y el religioso. Tanto uno como otro pregonan la existencia de una organización que se impone —y que crea— nuestro universo. La diferencia estriba en que mientras el pensamiento religioso admite la futilidad de cualquier intento humano por entender ese orden —y privilegia la fe—, el científico piensa que es posible entenderlo e, inclusive, en ocasiones manipularlo.<sup>14</sup> No es difícil encontrar semejanzas entre esta idea y la que motiva a los taumaturgos. Ambos manipulan las leyes del universo en su favor —o a favor de su comunidad.

La Ilustración, a diferencia de los pensamientos religiosos, piensa el mundo como una entidad *desierta*. El hombre es el único ser consciente del universo. La realidad, tan sólo un escenario donde nos movemos. He ahí la razón de ser del hombre moderno. Si los hechiceros de las sociedades animistas querían utilizar a los espíritus del mundo en su provecho, no es menos cierto que les guardaban una insondable devoción. Algo semejante puede decirse del pensamiento religioso; el hombre es sólo

---

<sup>13</sup> En posteriores páginas analizaré más detenidamente esta afirmación, no del todo cierta. Ciertamente no hay una “creación” artística de la naturaleza, pero sí puede provocar una contemplación estética.

<sup>14</sup> La física contemporánea admite la imposibilidad de dilucidar ciertos aspectos de la realidad y la casi inexistente posibilidad de dilucidarlos en un futuro.

una parte de esta realidad y, por tanto, está subordinado a las leyes de Dios o los dioses. Aun el budismo pregona que el hombre no es más que un mono en la mano del Buda. Sólo en el pensamiento occidental moderno nace la idea del hombre como centro del universo; del universo como objeto<sup>15</sup>.

Podemos encontrar las raíces de este pensamiento en la Grecia antigua —aunque sólo desde una aproximación superficial, como se mostrará más adelante. En Grecia los dioses tenían figura humana y estaban dominados por pasiones semejantes a las nuestras. Mezcla entre el *original* animismo y el pensamiento moderno, la religión helénica hace una correspondencia entre las realidades naturales —e incluso entre las humanas; la guerra, la belleza— y un dios. Sin embargo, a diferencia de las religiones animistas, cuyos espíritus superiores —en ellas es difícil hablar de deidades— son intangibles, la religión griega concibe a sus dioses con figura humana, con un *cuerpo* humano. Sin embargo, precisamente en esa identidad *pasional* entre dioses y humanos reside el misterio de los designios divinos. Aun si los dioses poseían un cuerpo humano, fácilmente podían presentarse de otra manera. Dominaban el rayo, los mares, los bosques. Realmente eran *otros...* Plenitud de la adoración a las pasiones; incoherencia sujeta al *Destino*, del cual ni siquiera las divinidades podían escapar. Los dioses griegos eran *demasiado humanos*: seres pasionales. Tuvo que surgir una crisis en esa visión del hombre para que la diosa Razón destronara a las pasiones como fundamento del ser. En una sociedad antropocentrista como la griega, esto hubo de causar una revolución; el nacimiento de la filosofía como una ética; el nacimiento de la anemia del espíritu.

Platón fue el principal crítico de los mitos. El pensamiento occidental —y la filosofía occidental propiamente dicha— nace con una objetivación del universo. Ya el mundo no está dominado por aquellas otras potencias inaccesibles. El pensamiento religioso griego se ha transformando en mito; la escritura —el mito— ya no *revela* sino que se convierte en un código. Toda interpretación representa una desconfianza ante el sentido prístino. Si los griegos empezaron a interpretar sus mitos fue porque el ordenamiento —religioso— del mundo que éstos proponían ya no les era satisfactorio a la luz de la razón. La filosofía pone en crisis el pensamiento religioso y enfrenta, nuevamente, al hombre a la gran pregunta; ¿qué es la realidad?

---

<sup>15</sup> Esto no significa que en otras culturas no exista la diferencia entre sujeto y objeto, por supuesto. Este desgarramiento es parte misma del ser humano. Sin embargo, sólo la cultura occidental engendró un pensamiento que lleva hasta sus extremos esta ruptura entre el hombre y el mundo. Todas las demás culturas intentan subsanarla.

La forma en que evolucionó el pensamiento occidental condujo al nacimiento de la Ilustración. Si el Renacimiento fue un pretendido retorno a los ideales griegos, la Ilustración es la coda del proceso de objetivación del mundo; el hombre como único habitante de un universo mecánico. El enigma ha desaparecido, el mundo se ha desencantado. No es sorprendente que en la actualidad no se encuentren hadas en los bosques: hemos dejado de creer en ellas.

Aunque el hombre no conciba a sus emociones y al mundo como en tiempos antiguos, existe aún una nostalgia —un presentimiento— de esa otra realidad. Aunque ya no *creemos* en ella, seguimos percibiéndola así sea lejanamente, *sintiéndola*.

Por otra parte, el arte no es una objetivación ni una forma de entender al mundo —de explicarlo—, sino la *presentación*, la presencia, de ese misterio. Cuando el hombre se encuentra ante su imagen en un espejo de agua se da cuenta de su ser. Ante el mundo, el ser humano puede indagar el orden de esa realidad (reflexionar, volver sobre el reflejo) o *perderse* en la contemplación extática de su enigma. Contemplación; encuentro con esa otra realidad que es este mundo; ésa es la simiente del arte<sup>16</sup>.

Si la necesidad del hombre de explicar el mundo es innata en él —en tanto ser consciente de sí—, la contemplación de esa *otra* realidad inapresable que es el mundo es igual de inherente a su naturaleza.

El nacimiento del ser —la toma de conciencia de sí— marca una escisión fundamental entre el hombre y el mundo. Para definirse es preciso empezar por tener una noción clara de lo que **no se es**: el mundo todo. Aquello *otro* es la realidad. Si esta ruptura marca el inicio del ser en tanto hombre —le otorga libertad— también es cierto que lo lanza a un mundo desconocido. El hombre ha sido expulsado del vientre materno.

Para la tradición judeocristiana la expulsión del paraíso original es un castigo por haber comido del Árbol del conocimiento. La conciencia es la que nos expulsa de la *realidad*. Nada más verdadero. Escribe justamente Alberto Caeiro: *La luz del sol no sabe lo que hace...* Podríamos equiparar la realidad de la que se ha expulsado al hombre —y que no se piensa— con el *noúmeno*, la cosa en sí. En tanto hombres, estamos condenados a una realidad puramente humana. En el último relato de Giovanni Papini en *El libro negro*, “El Paraíso hallado nuevamente (de William Blake)” se insinúa que nunca fuimos expulsados del Paraíso, sino que se nos cegó a su

---

<sup>16</sup> Por supuesto, no existe una diferencia tajante entre la contemplación y la reflexión; el ser humano es un ente pensante y contemplativo. Prueba de esto es la religión y, hasta cierto punto, la mística; peculiar conjunción entre el pensamiento y la contemplación. No es extraño que se compare a la poesía con la mística; la paradoja del poema es la misma que la de la mística. La poesía —y el arte mismo— es una mística *humana*.

realidad. Todos los hombres vivimos con esa ceguera que es la conciencia, la cual nos otorga la libertad, pero nos priva del paraíso.

Toda la civilización humana es realmente la edificación de una nueva realidad, de un orden de acuerdo a nuestros límites. Cuando antes dije que la realidad se construye a partir del hombre me refería, naturalmente, al mundo humano. Sin embargo, siempre preexiste esa *otra* realidad, ese espacio indescifrable que la religión llamó *lo sagrado*. La civilización occidental pretendió desconocer ese mundo. Ella es el fruto más perfecto del conocimiento.

La poesía, el arte, nos permite llegar por unos instantes a escapar de la realidad humana y entrever aquello otro; la vivacidad pura. Hegel y Kant se detienen ante el arte<sup>17</sup>. Kant insinúa que sólo mediante él podríamos acercarnos a la cosa en sí. Georg Wilhelm Friedrich Hegel opina de manera parecida, y es aún más tajante en su aseveración. El arte sería, por tanto, un acercamiento al *noúmeno* —o todavía más; una identificación— una visión cercana a la que se describe en la mística y a la que, según Hegel, se llegaría en un arduo proceso dialéctico.

Sin embargo Hegel, en sus *Escritos juveniles*, habla aún de otra forma de acercarnos a esa realidad: el amor.

Esta libertad la tenemos ya en la forma del sentimiento, por ejemplo, en la amistad y en el amor. En estos casos el hombre no está unilateralmente dentro de sí, sino que se limita gustoso en relación con otro, pero en esta limitación se sabe como sí mismo. En la determinación el hombre no debe sentirse determinado, sino que sólo al considerar al otro como otro se tiene el sentimiento de sí mismo.<sup>18</sup>

A pesar de ser un *infinito* puramente humano<sup>19</sup>, éste escapa completamente de cualquier forma de racionalización. El enamorado, al igual que el místico, no precisa de más fin que la realidad que ha descubierto —y que lo ha descubierto. El amor es mística del hombre. Mística, poesía y amor tienen un origen común; la contemplación fulgurante y colmada de sí en el misterio de la vida. Temblor de la conciencia.

Tanto la mística como el arte tienen un origen común; la contemplación del mundo. Pero mientras la mística aspira a fundirse con ese absoluto y culmina en el

---

<sup>17</sup> Resulta valioso señalar que la Filosofía no se había interesado por la obra artística sino hasta Kant y su *Crítica del juicio*. Después del juicio negativo de Platón y de la sistematización de Aristóteles, sólo algunos teólogos hicieron apuntes estéticos. No es sino hasta la ambición sistemática de Kant que se retoma un estudio estético. Posteriormente Hegel y su filosofía de cierta manera romántica y sobre todo los filósofos que siguieron a la crisis de la razón empiezan toda su tarea con una pregunta estética. Frente a la crisis de los valores ilustrados, emerge en principio el arte como modelo.

<sup>18</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Principios de la Filosofía del derecho*, Ed Edhasa, Barcelona 1988, p 74.

<sup>19</sup> Algunas emociones son exclusivas del ser humano; de éstas, el amor carece de correspondiente en la naturaleza. No puede hablarse propiamente de amor cuando observamos los ritos de cortejo ni el apareamiento de las especies animales; en ellos no existe ninguna libertad. El amor es el fruto incomprensible de la libertad y la necesidad.

solipsismo y el silencio, el *arte* —no el artista— anhela la comunión<sup>20</sup>. Es diálogo con los hombres. La sensación poética es esa realidad que los seres humanos compartimos. El arte logra encontrarnos con ella. En él, aun si sólo se logra durante ese instante que es la *experiencia estética*, el universo resplandece, colmado de sí, de su dolor y su gozo. La realidad vuelve a ser una. Octavio Paz no yerra cuando dice que mientras la religión busca una respuesta en el otro mundo, la poesía acude al hombre mismo. La simiente del arte es la contemplación de aquel otro mundo —la vida en su “horror sagrado”— del que hemos sido desterrados. La inspiración es una visión. A través de las más nobles realidades humanas —el amor, las pasiones— el hombre entra en comunión con sus semejantes. El arte nace de esa paradoja; la realidad humana y la experiencia de ese otro universo. Entre el impulso de decir y su imposibilidad está el poema. Reconciliación de ambas realidades, coronación del instante.

Si la conciencia de sí representa una escisión entre el ser humano y el mundo, también marca una ruptura entre el hombre y los hombres. No resulta sorprendente que algunos filósofos hayan hablado del solipsismo como la naturaleza trágica del hombre; enfrentado al mundo, el ser humano es un solitario en la libertad, ese desierto. La nostalgia del ser por el mundo es también nostalgia de los *otros* —o el *otro* fundamental—, sus semejantes. Esta nostalgia implica una búsqueda de aquello que fue perdido. Sin embargo, para que el hombre se relacione con el mundo primero necesita una forma de vincularse con él.

B3

La palabra es el puente entre el hombre y los hombres, entre el ser y el mundo. No niego con esto la existencia de otros vehículos de significación (el pictórico, el musical, entre otros), pero existe indudablemente una preponderancia —así sea por razones históricas— de la lengua por su complejidad y universalidad. La teoría del lenguaje señala con razón que el mundo de las sociedades se construye a través de la lengua. No debería sorprendernos, pues, que en la Biblia se lea que *En el principio era el verbo*. La primera tentativa del hombre por encontrarse con su mundo es la palabra; la primera forma en que se comunica con sus semejantes es con el lenguaje. Las investigaciones antropológicas insisten en marcar el inicio de la humanidad con el

---

<sup>20</sup> Octavio Paz habla de esto en *El arco y la lira* y en uno de sus ensayos de juventud; *Poesía de soledad, poesía de comunión*. No ahondaré demasiado en este tema porque en estos escritos la idea aparece tratada de manera asombrosa.

nacimiento de la palabra hablada tal y como la conocemos. Yo añadiría: con el nacimiento de la poesía.

### C) C1

Si el lenguaje es puente, también se nos muestra como una cárcel. Nada parece poder decirse fuera de él. Por eso la lingüística señala que cualquier civilización construye su realidad a partir de ese código; toda comunicación entraña el establecimiento de un sistema de referentes comunes. Por ello la palabra aparece ante nosotros como una imposición sobre el individuo; todo código social comporta unas reglas, de otro modo se convertiría en un monólogo balbuceante y perdería su razón misma de ser. Sin embargo, esto supondría una total sujeción del hombre a su sociedad; todo decir sería entonces absolutamente vano.

Sin embargo no es así; el ser humano sigue comunicándose. Si es cierto que la lengua es objeto de comunicación social, también podemos decir que es puente entre el hombre y el mundo. No es sorpresa: el léxico de toda lengua alude directamente a la realidad sensible. Pero si esa realidad es diferente para cada hombre, si cada ser humano *siente* su propia realidad, entonces sería necesaria una lengua distinta para cada uno de nosotros. Todavía más, si la lengua, en tanto fenómeno social, siempre entraña realidades humanas —fenómenos—; ¿cómo podríamos tratar de expresar esa *otra* realidad que se nos presenta con las palabras de ese código?

Roland Barthes responde:

En la lengua, pues, servilismo y poder se confunden ineluctablemente. Si se llama libertad no sólo a la capacidad de sustraerse al poder, sino también y sobre todo a la de no someter a nadie, entonces no puede haber libertad sino fuera del lenguaje. Desgraciadamente, el lenguaje humano no tiene exterior: es un a puertas cerradas. Sólo se puede salir de él al precio de lo imposible: por la singularidad mística, según la describió Kierkegaard cuando definió el sacrificio de Abraham como un acto inaudito, vaciado de toda palabra incluso interior, dirigido contra la generalidad, la gregariedad, la moralidad del lenguaje; o también por el amén nietzscheano, que es como una sacudida jubilosa asestada al servilismo de la lengua, a eso que Deleuze llama su manto reactivo. Pero a nosotros, que no somos ni caballeros de la fe ni superhombres, sólo nos resta, si puedo así decirlo, hacer trampas con la lengua, hacerle trampas a la lengua. A esta fullería saludable, a esta esquiva y magnífica engañifa que permite escuchar a la lengua fuera del poder, en el esplendor de una revolución permanente del lenguaje, por mi parte yo la llamo: literatura.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Roland Barthes, *El placer del texto ; seguido por lección inaugural : De la cátedra de semiología lingüística del college de france pronunciada el 7 de enero de 1977*, Siglo XXI. México, 1978, ISBN: 968—23—1169—1, 150 pp, pp121, 122.

Yo apuntaría a lo escrito por Barthes no con la palabra literatura, sino siendo más preciso: la poesía. Si la lengua es totalitaria, devora nuestro universo en sus reglas, es *tarea* de la poesía jugarle trampas; obligarla a decir lo indecible. Octavio Paz, en *El arco y la lira*, muestra que esta operación no entraña necesariamente una violencia ni es sólo un juego ni una engañifa como especula Barthes —pensador racionalista, después de todo—, sino que tiende a regresarle a la lengua todas sus posibilidades originales. Más que una violencia sobre el lenguaje, como lo sugirió Jakobson, la poesía es una seducción de la palabra. Una seducción *inspirada*, me gustaría añadir.

Considero que esta *práctica* de seducción y, por tanto, *poetización* es innata al ser humano. Como mencioné anteriormente, el hombre siente una nostalgia ante el mundo, una necesidad de reintegrarse a esa otra realidad que se le revela como la verdadera. Esa experiencia es indecible, pero el ser humano, ente social por naturaleza, ente en pos de una comunión con esos otros expulsados del Jardín del Paraíso que son sus *semejantes*, intenta decirlo<sup>22</sup>. Ese es el nacimiento del arte, de todo arte. Más todavía, intenta referir, asimismo, su propia realidad. Todo hombre, cuando quiere revelar a *alguien* lo que siente, sabe que las palabras no alcanzan, siente que el lenguaje se le agota. Ésa es también —como lo dije antes— la *otra* realidad. Encuentro de ambos mundos, el arte rompe con los códigos de la cotidianidad e instaura las *Bodas entre el Cielo y el Infierno*, entre el mundo humano y la *realidad*. Porque el mundo de las emociones —nuestro *otro mundo*— es realmente, también, la *otra* realidad. El universo es uno con el cuerpo de la persona amada; se convierte en un ente sexual.

Y si el hombre tiene una necesidad irrefrenable de expresar lo incomunicable, debe optar por un lenguaje que le permita enunciar —y por tanto fundar— aquello que intenta tomar presencia, ser. De ahí nacen las diferentes artes. Un artista plástico *utilizará* —mejor dicho, será poseído por— el demonio del color y la figura; el músico *buscará* en las armonías y el ritmo; el bailarín *iniciará* su cuerpo para sugerir esas sensaciones apenas presentidas... La poesía *intentará* romper con el lenguaje mismo, con el lenguaje de todos los días. *Intentará* decir lo indecible. La respuesta está más allá del hombre y de la lengua. Inspiración pura; la respuesta única es el canto.

No hay pueblo sin poesía; no existe evidencia alguna de una sociedad en el mundo que la desconozca. Existen algunos pueblos que ignoran el teatro o la arquitectura.

---

<sup>22</sup> Antes de continuar quiero dejar sentado aquí que el artista no es —como se puede malinterpretar con estas palabras— un moralista o un “amigo de la humanidad”. Su *otro* fundamental tiene un rostro y un cuerpo. Sensual —nunca moral— el poeta es un inspirado de la carne.

Incluso la cultura japonesa tradicional no tenía una noción de la danza *comparable* a la de otras culturas. Sin embargo no existe un solo pueblo que desconozca del todo la poesía, la música y la danza.

Ahora aventuraré un pensamiento: las artes comenzaron en el rito de una manera total; no puede haber música sin arquitectura ni poesía sin danza. No hablo de estas artes tal y como las conocemos actualmente —prejuicio del academicismo—, sino de los espacios y las manifestaciones de lo sagrado en el rito. Sé que es arriesgado aventurar tal hipótesis, en tanto la poesía primitiva no tiene un sustento material en el cual pueda basarme para apoyar mi aseveración (recordemos que originalmente se trata de un arte oral). De las pinturas quedan sus restos en diversas cuevas a lo largo del mundo; la escultura ya puede descubrirse en ciertas tallas de hueso. Incluso se han encontrado instrumentos musicales arcaicos. La poesía y la danza en cambio no tienen un sustento material. Son artes del instante por excelencia.

Resulta engañoso recurrir a las evidencias que nos ofrecen nuestros contemporáneos. Durante mucho tiempo se pensó que las culturas “primitivas” eran un retrato casi fotográfico de los albores del género humano. Hoy sabemos que no es así. Prueba de ello es la extraordinaria heterogeneidad de sus costumbres. En ellas ha existido una profunda evolución, si bien ésta no ha afectado algunas de sus costumbres más tradicionales. A pesar de estos hechos incontrovertibles, podemos decir que si bien esta evolución ha marcado su cultura, aún pueden encontrarse rastros bien reconocibles de su pensamiento tradicional más antiguo<sup>23</sup>. Tomando en cuenta esto, podemos indicar que gran parte de estas culturas afirman que el mundo inició como una palabra (o como un sueño, la revelación). Asimismo, no existe una sola de estas culturas en donde no haya una tradición poética.

Esto no resulta extraño: el lenguaje es lo único que *nace* con el hombre. Si la palabra es el puente entre el hombre y el mundo, nada más natural que el primer impulso creativo del ser humano por hablar de esa *otra* realidad —del mundo y del hombre mismo— se exprese a través de ella. El único lenguaje *natural* al ser humano es el de la palabra. Incluso hoy día puede decirse que únicamente los poetas (y con éstos los demás escritores) son casi completamente autodidactas. Mientras hay escuelas de teatro, música, danza, artes plásticas y arquitectura; no existe algo así como una verdadera escuela de escritores. Es natural; aquellas otras escuelas

---

<sup>23</sup> Me vi tentado a decir prelógico, pero ya se ha comprobado —y yo mismo lo sugerí anteriormente— que el ser humano, en tanto tal, ya maneja un pensamiento lógico desde que aparece en el mundo.



enseñan un código, una técnica, pero tampoco pueden crear artistas; y el lenguaje de la poesía ya lo manejamos todos<sup>24</sup>.

## C2

Si la poesía es una imitación del mundo —de ese otro mundo de las emociones y lo desconocido— esa imitación no es una reproducción servil, sino una recreación —en la poesía a través de la *diegesis* (διήγησι)—; una recreación humana. Aristóteles, recordemos, no pregona que la realidad que se imita sea la que aparece constantemente a nuestros ojos, sino la realidad como *debiera ser*. El mundo de la poesía es el mundo de lo posible. De cualquier forma, no estoy seguro de qué es lo que haya querido decir exactamente Aristóteles con la afirmación de que el arte es una imitación de la realidad y con su teoría de la *diegesis* como la ordenación de un mundo *posible* —el lenguaje filosófico es engañoso<sup>25</sup>.

Ciertamente la poesía es una recreación —en tanto creación humana— de la realidad sensible; es una aproximación —fulgurante y *fundadora*, como ya hemos visto— a esa *otra* realidad. Empero, decir que el poema es un complemento de lo que el mundo no alcanza a concluir —entendido como construcción de aquello que *hubiera podido* llegar a ser— me parece un desatino. Tal idea imaginaria en el poeta a un demiurgo. En ese caso la creación sería tan grandiosa como absolutamente vana porque sería imposible encontrar un puente entre el lenguaje y la realidad. No es extraño encontrar ecos de ese concepto incluso en el siglo XX. El creacionismo de Huidobro, por ejemplo, ¿qué es sino el concepto aristotélico llevado hasta los extremos<sup>26</sup>? Mucho se ha hablado de esta noción del poeta como un pequeño dios. La idea no resulta descabellada; el ser humano, en tanto recreador de realidades, crea un nuevo universo; un universo humano. De ahí el concepto de *ficción*. El arte como una construcción humana, como una **realidad aparte**; *ficción*<sup>27</sup>.

---

<sup>24</sup> Además, muchas otras artes son interpretativas. No se pueden ensayar las metáforas ni las historias. Los intentos de sistematizar la creación poética siempre han sido infructuosos.

<sup>25</sup> Al final de este trabajo, empero, llegó a una conclusión importante que podría estar en consonancia con lo escrito por Aristóteles —sin caer por supuesto en sobreinterpretaciones—, al recordar que la palabra *poiesis* significaba creación —un dar al mundo— me pregunto si no habrá pensado en la instauración de una realidad, dar a luz el ser de la nada; al ser de la *potencia* de ser. De cualquier manera es demasiado pronto para seguir aquí con ello...

<sup>26</sup> El principal problema del creacionismo, empero, no es su doctrina, sino que precisa de las palabras para llegar a sus fines. Palabra; significante y significado. El lenguaje refiere directamente a una realidad sensible. Imposible la creación de un universo distinto a partir de él. De cualquier modo, el más logrado poeta creacionista fue Góngora... sin haber conocido esa estética.

<sup>27</sup> Debo aclarar que este es el concepto de ficción que manejaré de ahora en adelante, la concepción de la palabra como sinónimo de mentira no me interesa.

### C3

Hace unos años apareció la edición conmemorativa de *Cien años de Soledad*. Ahí por vez primera pude leer un fragmento del ensayo de Mario Vargas Llosa sobre esta obra. La idea del peruano es —hasta cierto punto— parecida a la que nos presenta Aristóteles en una primera lectura. Para él, esta novela “pone en práctica el utópico designio de todo suplantador de Dios [el escritor]: describir una realidad total, enfrentar a la realidad real una imagen que es su expresión y negación”.<sup>28</sup>

La idea es atrayente, sin duda; el escritor como un demiurgo, como un productor de mundos... En otras oportunidades Vargas Llosa ha repetido una y otra vez que el escritor crea universos donde le gustaría haber vivido, no porque sean mejores, sino porque representan una creación única y particular<sup>29</sup>. Sí, la idea es atrayente. Sin embargo no se cumple plenamente si la aplicamos a la poesía, y sólo en parte a la prosa. Porque, ¿en realidad es la poesía es una construcción de otro mundo?, y ¿cuál es la diferencia esencial de ese mundo con el nuestro?

### C4

Esta pregunta es necesaria porque si la poesía —como toda construcción humana— es una recreación de la realidad, ¿qué podemos decir del mundo mismo? Al principio de este escrito hablé de la realidad humana como *fenómeno*; de la cosa en sí no podemos decir nada. Por tanto, ¿por qué la realidad poética debe de ser considerada menos *real* que nuestro mundo fenoménico?

Se me dirá que en la poesía existe una construcción consciente de esos otros mundos, que hay un afán de ficcionalización. Es decir, hay un afán —consciente— de construir una realidad distinta a la de nuestro mundo. No sólo eso, sino que la lectura de ese otro universo exige un desapego de la realidad “cotidiana” (dicho esto en el sentido de la realidad sensible, física, tangible). Esto es cierto —hasta cierto punto— en la prosa, pero, ¿es aplicable a la poesía<sup>30</sup>? Nadie jamás ha pensado que sea realmente

---

<sup>28</sup> Mario Vargas Llosa, “*Cien años de soledad*. Realidad total, novela total”, en GARCÍA Márquez, Gabriel, *Cien años de soledad*, Edición conmemorativa de la RAE, Alfaguara, 2007, p XXVI.

<sup>29</sup> Schopenhauer opinaba algo semejante; para él, el arte crea —o propone— una realidad alterna donde el espíritu, la voluntad, se ejerce sin tapujos; donde se evita la triste experiencia cotidiana. Nietzsche piensa, en cambio, que esta realidad “alterna” debe ser la realización perfecta, *en este mundo*, tanto de la alegría como de la tristeza y la frustración; una experiencia que las trascienda.

<sup>30</sup> Incluso tengo ciertas dudas en el caso de la prosa. Si el universo de la prosa no tuviera una concordancia con nuestra realidad, sería absolutamente inaccesible para el ser humano. En todo caso, estaría construido a partir de las

el poeta el autor de los poemas. Por otra parte, salvo por algunos movimientos aislados, nunca la poesía ha intentado la creación de **otros** mundos. Al contrario, el poeta habla siempre de la revelación de este mundo, de su mundo. Incluso Heidegger y Nietzsche hablan del arte como la fundación *ilimitada* de *esta* realidad.

Esto es todavía más complejo de lo que parece. Si la realidad es siempre relativa y la vida siempre se *crea* a través de la subjetividad, como parece apuntar en un principio Nietzsche, ¿por qué no pensar en todo universo como una ficción?, ¿qué da concreción a cada una de nuestras realidades?, ¿cómo relacionamos nuestras soledades? Cuando anteriormente afirmé que la poesía implicaba un descubrimiento de otra realidad, de la *realidad*, ¿cómo convenir esto con la subjetividad del mundo? Todavía más; recordemos que la poesía no es unívoca; se abre a infinidad de significados. ¿Cómo es posible ser fiel a una visión si la propia materia fundadora es equívoca? Aun cuando fuera posible llegar a revelar esa visión, ¿para qué escribirla?, ¿para qué, si el lector no podrá comprenderla? ¿No será que el universo todo no ha sido sino un equívoco, una inmensa ficción? ¿Qué lugar tiene, entonces, la poesía sino como entretenimiento de pobres diablos crédulos?

¿Cómo decir que la poesía dejar ver ilimitadamente la realidad y —al tiempo— la constituye de forma absoluta? Esto resulta todavía más intrigante si recordamos que el término *poiesis* (ποίησις) en la Grecia antigua no quería decir una creación ficcional, sino la creación como tal: la creación: dar al mundo un nuevo ser. De ahí podemos acercarnos a la idea de Aristóteles nuevamente: ¿cómo es posible que la poesía sea la creación del mundo (ποίησις) y sin embargo sea también una *mimesis* humana del mismo? Palabras, palabras, palabras... La contradicción en la poesía es completa y se hace extensiva al universo todo. ¿Mera coincidencia? Mediante estas preguntas es posible poner en crisis la visión de la Realidad. El mundo se desmorona y nosotros, incapaces de darle cohesión de nuevo, corremos el riesgo de caer con él.

Pero antes de empezar, una pregunta: ¿qué señas diferencian a la poesía de otras artes de la palabra?

C5

Cioran dice que la poesía es un arte de bárbaros; para la creación de una prosa es necesaria una civilización avanzada:

---

palabras, que configuran nuestro mundo; no hay signo sin significado; no hay significante sin significado. Pero eso lo abordaré en otra ocasión

[...] Examinez la production littéraire de n'importe quel petit peuple qui n'a pas la puérité de se forger un passé: l'abondance de la poésie en est le trait le plus frappant. La prose demande, pour se développer, une certaine rigueur, un état social différencié, et une tradition: elle est délibérée construite; la poésie *surgit*, elle est directe; apanage des troglodytes, elle ne s'épanouit qu'en deçà ou au-delà, toujours en marge de la civilisation. Alors que la prose exige un génie réfléchi et une langue cristallisée, la poésie est parfaitement compatible avec un génie barbare et une langue informe.<sup>31</sup>

Es verdad, en cierta manera, si la poesía es un arte que nace con la humanidad, no puede decirse lo mismo de la prosa narrativa<sup>32</sup>. Ya lo dice Octavio Paz en *El arco y la lira*; la prosa implica una violencia en el lenguaje. Si la poesía es un abandono a la naturaleza misma de la lengua —al ritmo y a las posibilidades expresivas que ella posee—; la prosa exige un encauzamiento, una supresión de los distintos sentidos de cada palabra.

La poesía primitiva es un canto. Éste puede encaminarse al hombre mismo, a sus pasiones, o al universo. En Grecia —y en toda cultura— el mundo es creado a través de la poesía. Los mitos —lo que nosotros llamamos mitos— son reencarnaciones del pasado original en el presente. El rito es la actualización del tiempo primigenio.

Mientras el mundo de la sociedad moderna encarna en un tiempo lineal —nuestro único futuro posible es el enigma constante—, para otras sociedades, el tiempo es un círculo que regresa constantemente. Me parece que esta concepción del tiempo no es menos natural que la nuestra: si la conciencia de ser hombre, de ser un ente finito, nos hace conscientes del paso del tiempo; el mundo se nos presenta como una repetición constante —*reactualización*— del pasado, más todavía, de un tiempo que nos trasciende; las estaciones, el día y la noche; la muerte sucede a la vida en un ciclo sin fin. Si la muerte nos hace conscientes del tiempo lineal, la vida es un testimonio del tiempo cíclico.

Sin embargo, toda vida conlleva su muerte. Todo tiempo muere para después renacer. Para la mentalidad “primitiva” este proceso es infinito, pero no fatal. El hombre, a través de la poesía, hace que el nuevo tiempo renazca. La palabra encarna cuando es dicha; encarna en el rito; la realidad se crea a cada instante. Todo es presente. Toda la poesía es presente.

Cuando en la sociedad griega nace la epopeya, se marca un punto de inflexión entre la poesía antigua y ésta. La epopeya no es la historia del mundo, sino la historia

---

<sup>31</sup> Emil Michel Cioran, *La tentation d'exister*, Colección Tel, Gallimard, París, 1956, p65.

<sup>32</sup> Hay también otro género; el ensayo. Indudablemente el tipo de obra literaria más reciente, todo ensayo es realmente un metatexto. Sin embargo este género, verdadero centauro —como lo llamó Alfonso Reyes— es una mezcla entre el pensamiento intelectual y la creación artística pura.

de un hombre, de un pueblo. Si del mito nace la religión, de la epopeya surge la novela.

La novela es la historia de un sólo hombre. Las diferencias con la epopeya son importantes; si es cierto que en esta última ya había una historia individual, ésta encarnaba en el destino de todo hombre. El viaje de Odiseo era un signo del viaje de todos los hombres. Con la novela, el viaje del protagonista nos es una historia ajena<sup>33</sup>. Del cuento puede decirse otro tanto; lo que nos interesa de su trama no es tanto la identificación de su mundo con el nuestro, sino el desarrollo de la anécdota. El cuento es la creación ficcional más acabada en tanto su mundo se contiene a sí mismo<sup>34</sup>. La épica es el punto de quiebre entre la poesía y la narrativa. En ella, por primera vez aparece la anécdota. La poesía lírica y el mito —sobre todo este último— llegan a tener anécdota, sin embargo, ésta no está completamente definida y, en última instancia, no es lo más importante del texto. Tan es así que si intentamos *contar* un poema, si *desentrañamos* (que palabra tan gráfica) la *historia* de un poema, de él no nos quedará nada. No sucede —del todo— algo semejante con los cuentos y con las novelas<sup>35</sup>. Con esto no quiero decir que el poema no *diga* algo, que no involucre un acto “comunicativo”. Todo decir implica un oyente. Pero esto no conlleva que exista una anécdota que podamos contar. El sentido —no el significado— de la poesía es otro: el poema nace después del silencio. El *mito* —el relato cosmogónico— tiene historia, pero ésta resulta intrascendente si no creemos en su realidad. El mito es la reactualización de nuestro mundo; la poesía, la comunión con él.

Todavía me atreveré a decir algo más: para que exista una prosa es necesario, primero que nada, un soporte escrito. No existe prosa sin escritura. Si la poesía es un arte eminentemente oral, que nace como un canto; la prosa exige un soporte escrito. No es extraño, pues, que la novela nazca con la popularización de la imprenta. Más todavía: no fue sino hasta que los cantos homéricos se escribieron que nació la crítica

---

<sup>33</sup> Esto no es totalmente cierto; una novela hace que el lector se identifique con el protagonista —o con su mundo—; esa realidad se torna *signo*. Hay una correspondencia necesaria entre el mundo de la narración y el nuestro. De otro modo, sería inaccesible.

<sup>34</sup> No puede decirse algo semejante de los cuentos tradicionales; éstos están en todo momento más cerca del mito. También existen *cuentos* contemporáneos que escapan a estas características. Sin embargo, el cuento moderno es una realidad acabada en sí misma; lo que nos atrapa es la anécdota y el lenguaje en que está narrada. El lenguaje es el único puente entre el mundo del cuento y el nuestro. Ello no obsta para que sea, también, un puente, un símbolo.

<sup>35</sup> En efecto, nunca es lo mismo contar la anécdota de una novela o de un cuento que leerlo; en la forma en que el escritor la contó reside gran parte —o todo— su poderío. Sin embargo, se puede hacer; suframos las consecuencias de esta operación taxonómica. En cambio, siquiera intentemos contarle a alguien *Piedra de sol*, un canto *ainu*, los *Elogios* de Perse o, incluso, *Muerte sin fin*. Ni siquiera en el caso de poesías tan, en apariencia, prosaicas como la china es posible. Cómo contar el siguiente poema de Wang Wei: “*Desmonto. Mientras bebemos vino:/ ¿Adónde irás? El mundo me ha engañado:/ A mi colina a mediodía me vuelvo./ Ve, vete. No pregunto más:/ Nubes blancas sin fin, nubes*”. Los poemas épicos y dramáticos no están incluidos en este estudio.

a esos textos. La oralidad es una reencarnación del instante; la escritura implica un pasado. La narrativa se escribe —toda— en pasado<sup>36</sup>. El instante es inapresable; el texto permite la crítica del discurso.

No resulta sorprendente entonces que la Iglesia haya prohibido la lectura de la Biblia y que la modernidad nazca —también— con la Reforma luterana; la lectura implica una crítica, una interpretación. Sólo se puede dudar de la realidad escrita. La poesía, en tanto creación del instante, es completamente inaprensible.

Sin embargo, la poesía moderna es también escrita. No sólo eso, sino que muchas de sus manifestaciones serían impensables de no contar con el soporte de la página. Ni la poesía de Stéphane Mallarmé ni la escuela del verso proyectivo serían posibles de no ser por la escritura.

De cualquier forma, la poesía sigue siendo leída como el fruto de un instante, como una encarnación de la *realidad*. ¿Por qué?, ¿por qué la poesía sigue siendo leída como una revelación de esta realidad y no como una ficción? Si revisamos la historia de la poesía, sólo hay algunos momentos en que ésta se convierte en un texto especulativo, que exige una lectura crítica, o que es una creación puramente estética. Estas corrientes son la poesía alegórica y algunas formas barrocas; creaciones únicas de ciertas épocas de occidente.

Si analizamos objetivamente cualquier poema lírico —ya sea de Anacreonte, de Rainer Maria Rilke o de Matsuo Basho— tendremos que confesar su impenetrabilidad. Nada dicen. No hay ningún concepto tácito, ninguna historia o anécdota. Incluso cuando el lenguaje es claro, no aparece nada ahí. El lenguaje no nos habla directamente, si es que habla realmente; la anécdota y el ejercicio conceptual apenas se dibujan y nada importan. Supremo sinsentido, absurdo. ¿Cuál es la *visión* del autor?... Leemos las notas biográficas, las explicaciones —elucidaciones— de los críticos y los autores. En un principio las respuestas nos satisfacen, nos sentimos *salvados*; hemos encontrado un *sentido* al poema. Hallamos un orden en ese caos. Nada más falso. Ninguna explicación aclara al poema. El poema *es*.

Y más incomprensible todavía... *Sentimos* vívidamente que nosotros tenemos ya —desde el principio— al poema dentro de nosotros; que nos habla desde siempre. El sentido es informulable, pero claro, cierto; lo vivimos. Si intentamos describir ese

---

<sup>36</sup> Hay ciertas novelas modernas que están escritas en presente, pero son una excepción. Otras, como *Cien años de Soledad*, recuerdan la oralidad del mito —hay incluso algunas que se acercan a la poesía—; pero se trata de obras difíciles de clasificar. Posiblemente retome el tema en otro escrito.

sentido, darle forma objetiva, las palabras se nos escapan. Volvemos al poema. Nadie puede hablar de aquello sino con otro poema; el mismo; otro.

Pero escuchamos al crítico —que suponemos sabe más que nosotros—: su visión es parcial, se queda en la apariencia. Hablamos con otros lectores; lo mismo. Todos, sin embargo, compartimos ese estupor, esa iluminación. En esos balbuceos algo alcanzamos a captar; en algo coincidimos. Todos sabemos que se trata de un poema que habla sobre el tiempo, el amor o la soledad. Pero es —al tiempo— indecible y, paradójicamente, diáfano. Los análisis del crítico y el estudioso algo nos ayudan... epidérmicamente. ¿Qué dice el poema y cómo lo consigue?

Pero dudamos. Si lo que yo siento es tan individual, ¿cómo sé que es lo cierto? ¿Qué quiso decir el poeta? Porque, evidentemente, cada interpretación es subjetiva y cada una de ellas es distinta —tan distinta como lectores hay. ¿Cuál es la verdadera? Y, ¿cómo es posible que compartamos esa iluminación si nuestras experiencias son tan personales, tan subjetivas? Ante el enigma respondemos con una involuntaria desconfianza y fascinación; el horror a lo sagrado. Podemos intentar *explicar* el poema —integrarlo a nuestro conocimiento del mundo—, sin embargo terminaremos frente a un imposible. El poema no se explica, se canta; se vive. ¿No podemos decir lo mismo de la realidad? ¿Qué es el poema?; ¿qué hay en él que lo hace *distinto* de los discursos, escritos y hablados?

Llegamos al mismo punto de donde partimos; ¿por qué leemos *El libro de Thel* como poesía y no como prosa? ¿Por qué no leemos “El escarabajo de oro” de Poe como poesía? Todavía más; ¿por qué no leemos la *Divina comedia*, las *Soledades* y *Muerte sin fin* de la misma manera que otros poemas? Entonces, ¿estas obras son realmente poesía? Indudablemente no se trata de poesía lírica —ni de construcciones cosmogónicas, hoy inexistentes<sup>37</sup>— sino de otro tipo de obras. Se les ha llamado poesía barroca, alegórica, conceptual<sup>38</sup>... ¿Es necesario llamarlas poesía? No estoy del todo seguro de ello<sup>39</sup>.

---

<sup>37</sup> Es verdad; la escritura —por llamarla de alguna manera; los mitos no se escriben— de mitos cosmogónicos no existe ya en la cultura occidental (según algunos, esto todavía sucede en ciertos grupos “primitivos”). No debe sorprendernos; hemos dejado de creer en una explicación mítica para el mundo que nos rodea —para nuestro mundo personal es diferente; de ahí nace toda poesía lírica. Sin creencia no puede surgir lo sagrado... *los santos no hacen milagros a los que no creen en ellos*. Sin embargo sí existen ciertos rasgos cercanos al mito en ciertas obras... Saint John Perse, Walt Whitman...

<sup>38</sup> Esto porque hoy día se hace mucha poesía de este tipo; conceptual, neobarroca. Se le ha agrupado bajo el discutible término de poesía postmoderna.

<sup>39</sup> Esto no significa una valoración estética. Simplemente apunto que se trata de obras bastante alejadas de la poesía lírica —que es la más antigua y la que prevalece de manera más constante en el mundo y el tiempo— y pregunto qué es lo que hace que las llamemos poesía y no de otra forma. Los romanos hacían una clara distinción, por ejemplo, entre la sátira y la lírica. Y sólo consideraban poesía a la segunda, sin por esto emitir un juicio valorativo. Pensar en

¿Qué es la poesía? En un principio pensé en una explicación puramente hermenéutica; la poesía es lo que el lector lee como tal. La idea es atractiva y coincide en muchos puntos con las conclusiones a las que he llegado. Es verdad; la poesía nace en el lector. Una poesía sólo lo es si ésta encarna en el presente y en la voz del lector. Las intenciones que haya tenido el escritor del poema no nos interesan. Lo único con lo que contamos —y que realmente es importante— es la obra. Si el autor fue honesto consigo mismo al escribir un texto o no, si creía en la realidad de la que hablaba o no, nos es completamente indiferente; allá él y su conciencia<sup>40</sup>. La poesía —cualquier poesía— sólo lo es si el lector, un sólo lector, se encuentra en ella; le revela las palabras que nunca había encontrado. Las palabras que *encarnan* en su propia realidad. La poesía no es creadora de ficciones, sino reveladora y *fundadora* de ese instante antes indecible.

Muy bien, la poesía nace en el lector. Pero, en ese caso ¿por qué no leemos una novela de Charles Dickens como poesía? La pregunta sigue abierta. No puede decirse que es a raíz de un acercamiento cultural: en nuestra tradición, la poesía se escribe en verso mientras la narrativa y el ensayo en prosa. En ese caso ¿por qué no consideramos a Herodoto un poeta o a *Una temporada en el Infierno* una *nouvelle*? Cuando leemos un poema en prosa inmediatamente sabemos que es un poema; cuando leemos una novela en verso, inmediatamente lo percibimos. ¿Qué es lo que hace posible esto?

Como ya dije, la poesía nace en el lector. Un poema lo es en tanto encarna en la vida de un hombre y la revela. Debido a esto, no puedo negar la posibilidad de que alguien lea como poesía lírica tanto al *Laberinto de la fortuna* de Juan de Mena como a *Madame Bovary* de Gustave Flaubert; tanto al *Poema número veinte* de Pablo Neruda como a *Primero sueño*; tanto a un artículo de Paco Ignacio Taibo I como a *Capital del dolor*. No existe una policía de la lectura. Sin embargo, que alguien haga esto es bastante improbable; ¿por qué?

Encuentro en la poesía lírica una serie de elementos que hacen *posible* —no necesaria— una lectura como la señalada anteriormente. Esto no quiere decir que sean condiciones ineludibles de todo poema. Se trata más bien de características particulares que permiten de una manera más directa que la palabra encarne en la

---

una valoración sería como decir que la novela es inferior al cuento o que éste es superior a la poesía o al ensayo. Cada género implica una lectura distinta y no por ello uno es superior al otro.

<sup>40</sup> Borges dice, en una entrevista transcrita en *Laberinto* 209 (sábado 16 de junio del 2007), que en caso de que no creyera en lo que escribe, que no lo hubiera sentido, no tendría caso tomarse la molestia de haberlo hecho. Todo decir parte de una necesidad.



vida de un hombre. Cierto que no en todos los poemas están presentes estas características, pero sí en la abrumadora mayoría. Realmente sólo hay un atributo sin el cual la poesía no pasa de ser un sinsentido; aritmética del verso o confesión sentimental: la Inspiración, la iluminación de la Realidad y su fundación, su afirmación.

Un escrito de este tipo, por supuesto, no puede evitar tocar materias tan difíciles como la ontología, la fenomenología, la epistemología... Tampoco debe pensarse que habrá un concepto racional puro al final de estas páginas. Todo decir sobre la poesía se encuentra, al final, con la presencia total del enigma, de lo indecible.

Atención, esto no es en forma alguna un tratado para hacer poemas, sino una aproximación embriagada y subjetiva a ciertos elementos del discurso lírico. Como descreo de cualquier acercamiento objetivo a la poesía —y a cualquier cosa—, respondo con una embriaguez de absoluto. Tampoco debe pensarse como un texto que desentrañe el misterio de la escritura, algo ciertamente imposible. Se trata de un intento por hablar cómo y porqué el lector se encuentra con la poesía; cómo el lector revela su realidad —la realidad toda— a través de la palabra. Una tentativa que nació de una intuición y de una creencia.

Porque la poesía —al igual que la mística y el amor<sup>41</sup>— tan solo podemos considerarla ficticia en el mismo sentido en que la realidad podría serlo; el mundo, como *fenómeno*, es una creación humana. Y, sin embargo, es también —y más fundamentalmente— una aproximación a aquella *otra* realidad; intuición, fundación.

Poesía; encarnación del instante. Poesía; visión de la realidad. Poesía; dicción de lo indecible; misterio, enigma. Revelación, inspiración. Creación y revelación del mundo.

---

<sup>41</sup> De la mística —que me parece fascinante— hablaré cuando sea necesario en este texto. El amor me interesa mucho más, pero como mis sentimientos no le interesan a nadie, los omitiré. Aun así, espero poder ser objetivo... hasta cierto punto. Pensar objetivamente ha sido un vicio tremendo de la cultura. Todo decir es —asimismo— vivir, sentir. Mucho más si hablamos de estos temas.

## Los manantiales del canto

A) A1)

Las primeras evidencias de escritura que se hayan encontrado se remontan a tan sólo 3000 años a.C. en la civilización sumeria, sin embargo, el origen de la lengua se confunde con el del ser humano. Los antropólogos coinciden en que el nacimiento del lenguaje implica también el surgimiento de la especie humana. El hombre es el único ser que tiene un lenguaje de semejante complejidad y características. Para el nacimiento de una cultura es necesaria una lengua que le permita al ser humano relacionarse con el mundo, con los otros. Una cultura, por muy “primitiva” que se le considere, es resultado de una conciencia de sus individuos. Conciencia: presencia del *yo*, libertad del ser y esclavitud a la soledad.

La lingüística considera a la escritura como un lenguaje de segundo orden. Es cierto; la lengua viva es oral; la escritura nunca existe separada de su expresión viva. Una lengua que no se utiliza en la vida cotidiana es un monumento estéril, una tumba. Si la escritura no tuviera su correspondiente en la oralidad, entonces estaría condenada al polvo y al olvido.

La lengua implica, para el hablante natural, un acercamiento al mundo. A través del nombramiento de la realidad, ésta deja de ser un enigma absoluto. Existe una fuerza misteriosa e intoxicante en la lengua. Los místicos y los alucinados nacen en ella; la buscan y la trascienden; la destruyen para encontrar otras palabras; las suyas. Si la sabiduría y la mística culminan en el silencio, no es menos cierto que ese fin se consigue a través de la palabra. La palabra es una intoxicación de vida; en un primer contacto con ella, el hombre se apodera del mundo. Se necesita una crisis en esta concepción para que nazca el pensamiento. Por eso lo primero que critican los filósofos es al mito; a la poesía. Toda filosofía es el producto de un escepticismo ante el mundo, ante la palabra. Verdadero santo al revés, el filósofo gastará su vida en busca de una quimera: la verdad; lo mismo que empezó negando.

Si el ser humano nace al mundo con una escisión, no es extraño que recurra al lenguaje para salvar la distancia entre el mundo y el *yo*. El origen de la lengua es oscuro. Si es cierto que el ser humano, en tanto tal, ya usaba un lenguaje, no se sabe realmente porqué empezó a utilizarlo. No hay respuesta. Creer que era una manera de

comunicarse con los otros en aras de satisfacer sus necesidades resulta escueto; los códigos simples presentes en la naturaleza son más que suficientes para este objetivo. No es argumento decir que el ser humano tiene una estructura social compleja —de cazador y agricultor—; las sociedades de cazadores como las del lobo y el león son lo suficientemente organizadas para subsistir sin utilizar un código semejante al humano. Lo mismo puede decirse de las sociedades de herbívoros o, todavía más; las de los insectos.

Si la vida animal es una existencia donde no existe la libertad ni el pensamiento, una vida subordinada a la naturaleza misma, no es menos cierto que en ésta la escisión es impensable. La soledad no existe en los animales. Asimismo, las nociones de muerte y de tiempo están ausentes. El mundo inicia y termina con la vida de cada uno de ellos. En verdad puede decirse que son *inmortales*. Ante ese magnífico destino *vital*, nociones tan caras al espíritu humano como la libertad y la verdad no son sino un mero consuelo. Nunca entenderemos porqué nuestros ancestros salieron de sus cavernas, porqué hemos sido arrojados al mundo como criaturas. Con la conciencia nace la libertad, pero también el horror, el miedo. Conmoveres y apocados, los hombres no hacemos sino huir aterrados de la muerte. Hemos llegado a olvidar la eternidad.

Toda la historia del género humano ha sido una búsqueda de la reintegración del ser en el mundo. Todo pensamiento busca encontrar el lugar del hombre. Todo Apocalipsis implica un renacer en el Edén.

Creación magnífica, la palabra instauro un orden en el mundo. En páginas anteriores dije que el lenguaje era un puente entre el hombre y el mundo, entre el hombre y los hombres. Es verdad. Sin embargo, quizá cometí una imprecisión al hablar del mundo y de los hombres como entidades completamente distintas. Si es verdad que el mundo del ser humano es distinto al de la naturaleza, no es menos cierto que para el sujeto, ambos son un enigma; el enigma; lo otro, los otros. A través del lenguaje puede comunicarse —y apropiarse— de la realidad. Instaurar un orden, así sea artificial y limitado.

Dije artificial y limitado. No es así: para el hablante la realidad de la que habla el lenguaje es la única posible; la realidad. Si, como dicen los lingüistas, la realidad del hombre se construye a través de la palabra, toda ella está sujeta, inevitablemente a este código. Hay una confianza absoluta en el lenguaje; cada palabra es inseparable de su significado. Saussure habla de la indisociabilidad del signo; no hay significado sin significante y a la inversa. El lenguaje habla la realidad.

La palabra es *logos*; dado que la realidad es inseparable del lenguaje, la manera más segura de explicar y ordenar esa realidad es a través del lenguaje mismo. Las explicaciones del mundo nacen de la palabra. No es sorprendente que el primer código del pensamiento haya sido el lenguaje hablado; no se puede pensar con un código pictórico o musical. Todos pensamos en palabras<sup>1</sup>.

Muchas tradiciones hablan de la palabra como de un don divino. En efecto, como ya insinué, resulta difícil imaginar cómo un ser tan pueril como el hombre haya podido crear algo tan sofisticado como el lenguaje. Don de dioses, el lenguaje une al hombre con el mundo. Y más: lo crea.

Sin embargo, si es verdad que el lenguaje es un puente, no menos cierto es que se trata, también, de una cárcel. Dado que la realidad se crea con él, nada puede escapar de su dictadura. No hay nada fuera del lenguaje. Don y condena; los dioses han encontrado el regalo perfecto. Somos esclavos de la palabra.

De cualquier manera, todo ser humano sabe que existen realidades que escapan al lenguaje. Las emociones, los pensamientos; la realidad misma es inabarcable; cada momento desborda cualquier definición. La vida es continuo cambio.

Empero, la palabra es todavía fuente de realidad. Si es necesario un código para la comunicación, el ser humano regresa ese código a sus fuentes. En ese instante la palabra se reincorpora a sí misma; vuelve a ser plenitud de significados. La poesía encauza esa corriente impetuosa e intenta decir *aquello otro* antes inexpresable. Las palabras se desbordan y vuelven a su cauce; manantial del canto.

B) B1)

Los escritos de la cultura sumeria que han sido hallados son, en su mayor parte, simples anotaciones mercantiles, jurídicas y administrativas. Resulta cuando menos decepcionante comprobar que la escritura nació como un instrumento para el vulgo de la sociedad y el mercado; instrumento de mercachifles y burócratas. Entre las miles de tablillas sumerias apenas se han encontrado algunas que hablen de su religión y de su historia. Perdida entre ellas se encuentra la epopeya de Gilgamesh...

---

<sup>1</sup> Por supuesto, cuando hablo aquí de pensamiento, me refiero a un proceso lógico y racional, analítico. Ya Shelley habla de un *pensamiento* analítico y uno imaginativo... Por otro lado, gran parte de las ciencias y de la filosofía actual ya no utilizan la lengua natural, pero esto se debe a la natural desconfianza ante ésta. El lenguaje ideal de la Filosofía serían las matemáticas. Pero esto resulta una quimera; la lengua *es* el ser humano.

Mucho antes de que aparecieran las primeras obras épicas existió el mito. No hablo, por supuesto, de nuestra concepción moderna de mito<sup>2</sup>: lo que nosotros llamamos con ese nombre es lo que para aquellas culturas habla la realidad. Principio y fin de todo el universo, el mito nunca es una mentira o una ficción fantástica. Ni siquiera podemos considerarlo, originalmente, una alegoría o un símbolo. El mito habla el misterio; ordena el caos, expresa lo existente. En él lo sagrado se hace presencia. Revelación del mundo. Al respecto Mircea Eliade apunta:

Los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado (o de lo sobrenatural) en el Mundo. Es esta irrupción de lo sagrado lo que **fundamenta realmente el Mundo** y la que le hace tal como es hoy día. [...] importa subrayar un hecho esencial: el mito se considera como una historia sagrada y, por tanto, una historia verdadera, puesto que se refiere siempre a realidades. El mito cosmogónico es verdadero, porque la existencia del Mundo está ahí para probarlo [...]<sup>3</sup>

Si para nosotros las creencias de los griegos y los jibaros son —ambas— mitos, es porque no creemos en ellas. No es así para el creyente; el mito configura *en él* al cosmos. Para un cristiano, por ejemplo, la creación del mundo por Dios es una realidad. Únicamente un escéptico puede considerar la inmolación de Jesucristo un mito.

Nuestra civilización moderna piensa que cualquier explicación del mundo que escape a su concepción cartesiana es ficticia, fantasiosa. En el mejor de los casos le atribuye un carácter alegórico o simbólico que esconde la “realidad objetiva” tras los velos de lo maravilloso.

Esto no resulta digno de asombro; toda civilización cree ser la única válida; toda verdad es excluyente. De ahí la historia de nuestras miserias; una y otra vez sacrificamos en nombre de un Dios. Por supuesto, esto no excluye a la edad moderna; sus becerros de oro son la Historia y la Razón. Si fuésemos consecuentes con la lógica, nos daríamos cuenta de la inutilidad de nuestras vidas y de la mentira inherente a nuestra ciencia y nuestras ideologías; *metafísica de monos*. El hombre moderno vive —o vivió— bajo los encantos de un dios sin rostro. Nunca se sacrificaron más vidas ni

---

<sup>2</sup> Según el diccionario de la RAE: “Mito. (Del gr. μῦθος). m. Narración maravillosa situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino o heroico. Con frecuencia interpreta el origen del mundo o grandes acontecimientos de la humanidad. || **2.** Historia ficticia o personaje literario o artístico que condensa alguna realidad humana de significación universal. || **3.** Persona o cosa rodeada de extraordinaria estima. || **4.** Persona o cosa a las que se atribuyen cualidades o excelencias que no tienen, o bien una realidad de la que carecen.”

<sup>3</sup> Mircea Eliade, *Mito y realidad*, Guadarrama, Madrid, 1968, 240 pp, pp 18—19.

se destruyeron más culturas que en nombre de la *Historia*. Hoy, en cambio, nacemos en la decadencia de esa visión del mundo. Podemos solazarnos con ello hasta que nuevamente estemos vivos, seamos salvos.

Una sociedad entra en el límite de su vida cuando empieza a dudar de sus cimientos; cuando su visión de mundo se desmorona. Las culturas están vivas mientras late en ellas la locura. En cuanto se *piensan*, empiezan a morir. La magnífica cultura en que los hombres se codeaban con Dioniso y Apolo desapareció cuando nació la Filosofía. La crisis marcó el fin de aquel orden y así nació el nuevo mito: la Grecia de la República. Su apoteosis natural: Alejandro. Su fin: las invasiones bárbaras.

Sin embargo, sí existe una diferencia sustancial entre los mitos antiguos y los modernos. Mientras los primeros son siempre una revelación de *algo más*; los modernos se atribuyen a un ídolo sin rostro: la Razón humana. Los primeros *saben* que *más allá* del ser humano está la realidad; los otros, fantasmas de un mundo donde hay *nadie*, pretenden que no hay nada que el entendimiento humano no pueda comprender. En los primeros el mundo *existe* como una revelación, en los segundos se piensa que *en un futuro* podremos *conocerlo*<sup>4</sup>.

El mito invade cada aspecto de la vida. No es extraño: él encarna la realidad. El hombre nace y muere en ese mundo al que ha dado presencia. La mujer que canta en su choza, el hombre que caza en el bosque y el que siembra; el árbol que se mueve por el viento, el pájaro que canta... Todo es parte del mito; es parte de la realidad.

De cualquier forma, el hombre no puede conocerlo todo; todas estas realidades se presentan separadas, aisladas. El mito une ese caos y muestra la *Realidad*. Está aquí y —a la vez— más allá. Eso que está del otro lado de nuestros sentidos y de nuestra razón es el enigma; lo sagrado. Y el mito es, sobre todo, la materialización de lo sagrado.

Mircea Eliade señala, en *Lo sagrado y lo profano*, que el mundo se divide en dos partes:

---

<sup>4</sup> Una vez dicho esto, debo aclarar que en las páginas siguientes me referiré sólo a las creencias antiguas con el nombre de *mito*. En caso de que mencione las creencias surgidas de la modernidad, hablaré de *ideologías*. Esto no sólo por la comodidad de los términos, sino porque las segundas se autoconciben como surgidas de una *idea* racional. Por ello, sólo los mitos tienen un pensamiento metafísico y religioso realmente depurado. La ciencia moderna sólo en ocasiones llega a rozar estas cuestiones. Por ésa y por otras razones —que aparecerán más adelante— podemos hablar de las ideologías como de mitos mutilados.

Todo espacio sagrado implica una hierofanía, una irrupción de lo sagrado que tiene por efecto destacar un territorio del medio cósmico circundante y el de hacerlo cualitativamente diferente [...] la teofanía consagra un lugar por el hecho mismo de hacerlo «abierto» hacia lo alto, es decir, comunicante con el Cielo, punto paradójico de tránsito de un modo de ser a otro [...] lo sagrado es lo *real* por excelencia, y a la vez potencia, eficiencia, fuente de vida y de fecundidad. El deseo del hombre religioso de vivir en lo *sagrado* equivale, de hecho, a su afán de situarse en la realidad objetiva, de no dejarse paralizar por la realidad sin fin de las experiencias puramente subjetivas, de vivir en un mundo real y eficiente y no en una ilusión.<sup>5</sup>

Si lo profano encarna en el mundo diario, en la experiencia del hombre en la cotidianidad de su vida, podemos establecer que el mundo de lo sagrado es el enigma; lo *otro*. Cuando el hombre creó una realidad a partir de sí —la cultura—, ordenó ese mundo a partir de una concepción humana; lo hizo inteligible. Aquello que escapa a nuestra comprensión; aquello de lo que hemos sido expulsados —en tanto hombres— es lo sagrado; el eterno misterio. Eliade parece contravenir este juicio pues señala que el caos es lo que está fuera del cosmos humano, el cual nace con la aparición de lo sagrado. Sin embargo es de hacer notar que la fundación del espacio humano entraña la aparición de una potencia cosmogónica que surge del caos e influye en nuestro plano. La actividad humana existe, entonces, por ser una fundación de ese espacio sagrado que se manifiesta en nuestro mundo y lo ordena. De cualquier manera, permanece siempre como algo ajeno a nosotros, el espacio *verdadero* al que los humanos apenas podemos acercarnos.

Me parece necesario anotar aquí que ese *otro* mundo que es lo sagrado no se presenta inmaterial o intangible. Al contrario, es parte integral de este mundo; su rostro verdadero. Para el creyente, la presencia de lo sagrado lo envuelve. El yanumame sabe que a unos cuantos pasos de su aldea —el mundo establecido por los dioses— está el mundo sagrado, donde los espíritus gobiernan. Eso no es todo; el universo en su totalidad es, o puede ser, una manifestación de *aquello otro*. En cualquier instante el mundo que conocemos y sobre el que sentimos seguridad puede reintegrarse al mundo del numen. El fuego —elemento que señala el espacio humano— puede transformarse, ante nuestros ojos, en espacio sagrado; los dioses pueden reclamarlo por unos instantes después del hurto de Prometeo. Lo sagrado es aquí y en todas partes; el río que corre y la mujer que despierta a nuestro lado. Ni siquiera el misterio último de las culturas occidentales es intangible: nada más palpable que la pasión cristiana; nada menos espiritual que el Yahvé judío; nada más concreto que la presencia de Alá. El mundo sagrado —así se nos presente como espiritual— es

---

<sup>5</sup> Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Guadarrama/Punto omega, 1981, pp 18—19.

percibido siempre por los sentidos; es el principio y fin de lo *real*. El *misterio* no lo es por su inaccesibilidad, sino por la incapacidad del ser humano de comprenderlo racionalmente. Escapa a todo concepto<sup>6</sup>.

Ante lo que escapa a lo racional, lo que no puede ser explicado, el ser humano reacciona con una inicial desconfianza. Lo *otro* provoca angustia; está más allá. Heidegger dice que el *ser* (*dasein*) siente angustia ante su condición incompleta. El hombre (el único *ente* que *es*) *siente* lo *otro* como aquello de lo que ha sido arrojado; sólo a través de aquello corrobora su finitud: al *saberse*, se sabe solo, al *saberse*, nace la angustia de ser arrojado al mundo. El rostro revelado es vientre materno e imagen donde miramos nuestro ser:

La caída del “ser ahí” en el uno y en el “mundo” de que se cura la llamamos una “fuga” del “ser ahí”. Pero no todo “retroceder ante”, no todo “desvío de” es necesariamente una fuga. El retroceder ante lo que abre el temor, ante lo amenazante, retroceder fundado en el temor, es lo que tiene el carácter de fuga. La exégesis del temor como encontrarse mostró esto: el “ante que” del temor es en cada caso un ente intramundano, nocivo, que se acerca en la cercanía desde determinado paraje y que puede fallar. En la caída se desvía el “ser ahí” de sí mismo. El “ante que” de este retroceder no puede tomarse como “temible”, porque lo temible hace frente siempre como un ente intramundano. La única amenaza que puede ser “temible”, la que se descubre en el temor, proviene siempre de entes intramundanos.

Por eso el desvío de la caída no es tampoco un huir fundado en un temor ante entes intramundanos. Tanto menos le conviene al desvío un carácter de fuga así fundado, cuanto que justamente se “vierte hacia” los entes intramundanos como un absorberse en ellos. ***El desvío de la caída se funda, antes bien, en la angustia que es por su parte lo único que hace posible el temor.***

Para comprender que se hable de la cadente fuga del “ser ahí” ante sí mismo, es necesario recordar el “ser en el mundo”, la estructura fundamental del ente. ***El “ante que” de la angustia es el “ser en el mundo” en cuanto tal.***<sup>7</sup>

Por su parte, Søren Kierkegaard nos dice:

[...] Adán [no] habría sentido ninguna angustia si hubiese sido meramente un animal.

El individuo posterior (a la etapa inocente, al animal] es, como Adán, una síntesis que debe ser sustentada por el espíritu. Pero es una síntesis derivada y, por tanto, está puesta con ella y con ella la historia de la especie; esto constituye a la vez el más o menos de angustia en el individuo. Mas su angustia no es la angustia del pecado; pues la diferencia entre el bien y el mal no existe antes de originarse al hacerse real **la libertad**. Pero en tanto tiene existencia en **el lenguaje** que escucha y habla, también la inocencia existe sólo como una representación presentida [...] <sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Sólo en apariencia el budismo escapa a esta característica. La razón es que el budismo niega —aparentemente— la noción de sacralidad. Sin embargo esto no es así; el Nirvana no deja de ser sagrado; es inexpresable sino como vacuidad de conceptos. Lo sagrado está más allá de cualquier definición humana, como ya he mencionado.

<sup>7</sup> Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, FCE, México, 1971, 450 pp, pp205, 206.

<sup>8</sup> Søren Kierkegaard, *El concepto de la angustia*, Espasa— Calpe, Colección Austral 158, Madrid, 1959, Quinta edición, pp 53, 54.



A la vez este miedo es también atracción; deseo. El ser queda hechizado ante aquello de lo que ha sido despojado. Octavio Paz —siguiendo a Rudolf Otto— dice en *El arco y la lira* que:

En su forma más pura y original la experiencia de la “otredad” es extrañeza, estupefacción, parálisis de ánimo, asombro. [...] El misterio —esto es, la inaccesibilidad absoluta— no es sino la expresión de la “otredad”. De esto Otro que se presenta como algo por definición ajeno o extraño a nosotros, un ser que es también el no ser. Y lo primero que despierta su presencia es la estupefacción. Pues bien, la estupefacción ante lo sobrenatural no se manifiesta como terror o temor, como alegría o amor, sino como horror. En el horror está incluido el terror [...] y la fascinación que nos lleva a fundirnos con su presencia.<sup>9</sup>

Este horror del que nos habla Paz es indisociable de la experiencia de lo sagrado; de la visión de aquello otro. No es un sentimiento únicamente de extrañeza, sino también —y quizá esto de un modo más intenso aún—, de reconocimiento. Ese mundo es otro y el mismo; es otro y es nosotros.

El mito no es tan sólo, como lo han apuntado en varias ocasiones, el intento de explicar el universo a través de la palabra. No: se trata de la presencia misma del mundo en su totalidad; lo sagrado y lo profano. En el mito ambas realidades son inseparables. A través de él se une de nuevo lo que fue separado. Hombre y cosmos son uno; el ser humano como espejo y reflejo del universo.

Ya apunté que los mitos en ningún caso deberían tomarse como literatura; en ellos no existe ningún afán de ficcionalización. Las sociedades en donde florecen —cualquier sociedad, la nuestra incluida— se fundan en ellos; son tan ciertos y tangibles como el piso en el que caminamos, si no es que más todavía. Pensar en un mito como en un simple subterfugio fantasioso para explicar el mundo es completamente obtuso. El mito no es tan solo una narración; es la materialización del universo en su totalidad.

Digo materialización: el mito no es algo que sucedió en un tiempo pasado; cada vez que se repite en el rito nace de nuevo; se recrea. Cada vez que el huichol camina a Wirikuta para encontrarse con el bisabuelo Cola de venado el mundo del mito renace; el universo vuelve a completarse, a adquirir sentido. El rito es la actualización del mito; sólo en él las palabras toman cuerpo del todo; se elevan y vuelven a *ser*. Cada vez que el relato mítico es pronunciado, las palabras cobran completa significación;

---

<sup>9</sup> Octavio Paz, *El arco y la lira*, FCE, Cd. De México, 2005, pp 129—130.

vuelven a ser; van más allá del tiempo y encarnan en cualquier instante; este instante en el que vivimos.

Citando nuevamente a Mircea Eliade:

[...] el hombre de las sociedades arcaicas no sólo está obligado a recordar la historia mítica de su tribu, sino que [la] reactualiza periódicamente. Es aquí donde se nota la diferencia más importante entre el hombre de las sociedades arcaicas y el hombre moderno [...] Para el hombre de estas sociedades [...] lo que pasó *ab origine* es susceptible de repetirse por la fuerza de los ritos. Lo esencial para él es, pues, conocer los mitos. No sólo porque los mitos le ofrecen una explicación del Mundo y de su propio modo de existir, sino, sobre todo, porque el recordarlos, al reactualizarlos, es capaz de repetir lo que los Dioses, los Héroes o los Antepasados hicieron *ab origine*.<sup>10</sup>

B2)

No es extraño, entonces, que los mitos no hayan sido escritos. El tiempo de la escritura —su universo— es el pasado; no aquello que está aconteciendo, sino aquello que ya sucedió. La escritura fija un texto para que no pueda ser olvidado por los siglos venideros; aquello que sucedió debe perdurar en la memoria de los hombres. El mito no necesita ser puesto por escrito porque no puede ser *olvidado*; cada vez que es dicho, cada vez que nace de nuevo en el rito, toma presencia. Es siempre presente. Su tiempo es el *siempre* del momento; no puede desaparecer porque con él desaparecería el universo.

Sin embargo, ¿qué pensar entonces de los mitos judeocristianos e, incluso, de los libros sagrados del hinduismo<sup>11</sup>? Tanto la Biblia como el Corán son imprescindibles para judíos, cristianos y musulmanes. ¿No se habla de estas religiones como las del Libro? Los Vedas son, asimismo, la autoridad máxima de toda la cosmovisión india.

La escritura fija lo que antes había sido un relato oral. Resultaría absurdo pensar que el autor de la compleja mitología conservada en la *Teogonía* fue un solo hombre: Hesíodo. No; Hesíodo —o quien haya escrito la *Teogonía*— fue tan sólo el escriba y compilador de los mitos que ya fundamentaban el pensamiento griego. La escritura fijó el amplio conjunto de creencias que configuran toda verdadera mitología y lo sistematizó<sup>12</sup>. El autor de la *Teogonía* mostró indudable genio en la instauración final de las creencias de su pueblo, pero no fue —en ningún caso— su creador. Un simple mortal no puede crear a los dioses.

---

<sup>10</sup> Mircea Eliade, *Mito y realidad*, óp. cit, pp 25, 26.

<sup>11</sup> Éso sin hablar de las ideologías y de la ciencia actual, hijas del discurso judeocristiano, como mostraré más adelante.

<sup>12</sup> Herodoto dice que los griegos no conocían cabalmente sus ritos sino hasta que Hesiodo los escribió. Esta afirmación, empero, no niega lo aquí asentado. En efecto; los creyentes no *conocen* la totalidad de sus mitos, no son concientes de ellos; los viven.

La invención de la escritura cuneiforme sólo puede ser comprendida en su contexto histórico y social. No es sorprendente que esta inaugural manifestación de la escritura naciera en la primera cultura plenamente urbana de la humanidad: Sumer. En el momento en que las reglas sociales y las relaciones mercantiles necesitaron fijarse en un código, entonces nació la escritura. No nos confundamos; antes de que los sumerios inventaran este método, ya existían recursos de numeración que daban cuenta de los movimientos mercantiles. Sin embargo, para que una verdadera civilización pudiera aparecer, fue necesaria la invención de la lengua escrita. La lengua es el hombre.

Resulta cuando menos ingenuo pensar que los grabados y pinturas anteriores a la escritura cuneiforme pueden tratarse de verdaderas formas de escritura. Indudablemente las cuevas de Lascaux y Altamira, así como los primitivos grabados de las culturas anteriores al florecimiento de Sumer y Egipto, tienen un valor simbólico, pero su naturaleza es completamente distinta; las cadenas significativas son menos —o más, depende el punto de vista— complejas y flexibles que las de un lenguaje escrito. Más cerca de la pintura que de la escritura, estas manifestaciones del arte gráfico van más allá del lenguaje, lo rebasan. Mito y rito, son expresiones de las creencias anteriores a la invención del discurso escrito, anteriores a la literatura<sup>13</sup>. Monumentos a una realidad ajena y muda; las creencias que les dieron vida han desaparecido y sólo podemos intuir su universo; *el gran Pan ha muerto*.

Una sociedad que tiene necesidad de fijar sus mitos mediante el discurso escrito es una sociedad que ha sido puesta en crisis, que se ve enfrentada a otras creencias, más vivas y pujantes. La escritura siempre es símbolo de poder; sólo la verdad puede ser escrita. La fijación de sus mitos es una afirmación, una validación ante *los otros*. Los imperios se forman, siempre, alrededor de un código escrito.

Como ya mencioné, nada era más lógico que la invención de la escritura en las sociedades urbanas. La existencia de un código político y civil con carácter universal<sup>14</sup> exigía la creación de un instrumento que lo fijara. Los códigos mercantiles numéricos utilizados anteriormente habían cumplido bien su labor, pero la existencia de algo tan dúctil y preciso como la escritura los reemplazó hasta cierto punto. Privilegio de la

---

<sup>13</sup> Algunos estudiosos piensan que estas pinturas fueron hechas en medio de la celebración de un rito; en él, la poesía, la pintura, la música y la danza eran un todo, vehículo de lo sagrado. Semejantes afirmaciones —por otra parte, fascinantes—, empero no convierten estas pinturas en escritura; subrayan la última unidad de las artes como puentes y fundamentos de lo sagrado. Pensar que, por su compleja significación, estas pinturas son también escritura nos plantea un absurdo; ¿por qué no pensar, entonces, en la escritura como en un género de la pintura? Aun los ideogramas son ya patrones convencionales.

<sup>14</sup> Recordemos que el universo se restringía al reino; todo lo demás era el mundo incultivado; los bárbaros.

burocracia y de los mercaderes, el código escrito sólo era necesario para ellos; los ciudadanos vivían inmersos en la existencia. La religión verdaderamente viva no necesitaba de la fijación para validarse; los mitos envolvían al hombre y a su universo; todo era sagrado.

Fruto de la visión universalista y exaltada de una cultura, la escritura del mito sólo puede comprenderse como una validación de esas creencias frente a los infieles. No quiero decir aquí que la escritura fuera un medio de adoctrinación ni de imposición —o al menos no necesariamente—, sino una defensa ante los *otros*. Los otros que ya no se consideran bárbaros, sino infieles (y que incluso pueden ser parte del cuerpo de la sociedad). Las sociedades que escriben sus mitos son sociedades en constante peligro, real o imaginario, de crisis. Paranoia de lo sagrado que amenaza desmoronarse.

Esta visión totalizadora del mito no es ajena, por supuesto, a sus rasgos originales. El mito no es sólo la realidad de un hombre o de un grupo de hombres; es la Realidad. Una sociedad se funda en su verdad; la Verdad. Pero si otro grupo humano se presenta con un mito distinto, las bases de esa creencia se tambalean y —al tiempo— se afirman. Aquellos otros son bárbaros, ajenos a la Realidad y a la Verdad<sup>15</sup>.

Durante milenios, las culturas no tuvieron necesidad de una validación de sus mitos porque la presencia de individuos de otras culturas era insignificante. El universo era uno, sólido y eterno. Aun durante los primeros días de florecimiento en Sumer, la primera población urbana de proporciones estimables, la presencia de otras culturas era apenas importante. No había civilización que pudiera comparársele. La cuenca del Nilo era una región infinitamente remota y su pueblo apenas empezaba a agruparse, su civilización avanzaba a pasos gigantescos, pero todavía era muy lejana; los helenos se reunían en plazas para venerar, en *desatinadas* ceremonias, a los toros. Los *otros* eran simples bárbaros; apenas seres humanos.

Porque ante los *otros* una cultura puede tomar dos posiciones; una, desestimarlos como bárbaros —incluso como meros animales—; otra, mirarlos como infieles que pueden representar un peligro. Cuando culturas que pueden compararse en poderío mercantil, militar o cultural se encuentran surgen las matanzas o las evangelizaciones. Ante la amenaza de las otras creencias es necesario validar las propias; las verdaderas.

---

<sup>15</sup> Hoy día gran cantidad de investigadores señalan que, a pesar de sus diferencias, las semejanzas existentes entre los diversos mitos son más que meras coincidencias. Sin embargo, esta final unidad no afecta esta afirmación; los hombres se afirman en sus diferencias, así sean mínimas, no en sus afinidades.

El momento ha llegado en que es necesario fijar las creencias mediante la escritura; fijar la ortodoxia.

Así surgieron los libros sagrados judeocristianos. Algo similar ocurrió en la India; los escritos védicos son producto de las invasiones que llevaron nuevos dioses que —al final— acabarían por absorber las antiguas creencias<sup>16</sup>.

Estas defensas, sin embargo, aun en el caso de la religión cristiana, nunca fueron del todo operantes. No porque, en determinado momento, no hayan funcionado, sino porque el común de los creyentes no tenía noción de la crisis afrontada. Recordemos que durante la Edad Media la lectura de la Biblia estaba permitida solamente a los sacerdotes. El encuentro del lego con sus mitos sólo se daba en la misa; renacía en el mito, se recreaba. En el caso del Islam sucede algo semejante; el Corán debe cantarse en su idioma original; cada *sura* es un rito en el que se agradece a la divinidad. Aun en la India la mayor parte de los fieles son incapaces de leer sus libros sagrados —que son completamente intocables—; conocen sus mitos a través de la enseñanza *Smriti* —oral y flexible—; el canto es parte del rito y de su reactualización. Sólo la religión judía es inexplicable sin la Torá, pero esto se entiende por la ortodoxia e integrismo de su religión, en donde la noción de raza y de devoción son inseparables.

Cuando un rito es cumplido la palabra cobra vida; el mito no es sólo palabra muerta, sino la presencia de lo sagrado en el mundo. La necesidad de plasmar un mito por escrito va aparejado con el potencial desmoronamiento del mundo que ha dado vida. A partir de ese momento, la subsistencia de ese universo sólo es posible mediante la implantación de la ortodoxia, esa prótesis de lo sagrado. El rito original se ha convertido en la dictadura de lo invisible: religión.

Una de las tareas principales de esa ortodoxia es mantener al mito libre de cualquier nueva interpretación o juicio. La palabra sagrada es, ahora, intocable. Sumergida en un remedo de vida, el rito es el instante en que la escritura vuelve —por unos instantes— a ser el corazón, el centro del universo; el mundo vuelve a ser comunión.

La crisis del mito, su derrumbamiento, comienza en el momento en que las respuestas ante el universo presentes en él son puestas en duda. El mundo pierde

---

<sup>16</sup> En el caso de los mitos egipcios la situación fue algo más compleja —en realidad, todas lo fueron—; una sociedad tan esquematizada y rígida como la que se formó en la cuenca del Nilo precisaba una ortodoxia escrita... El caso de la Teogonía griega también es bastante particular, pero eso lo trataré a continuación. De cualquier forma, que en estos casos haya visibles elementos —que no significa que en los otros no los hubiera— que también hayan impulsado la escritura de sus mitos no anula en modo alguno la hipótesis anterior. En estas sociedades, los *otros* podían encontrarse también dentro de sus sociedades.

consistencia, se corrompe, en el momento en que nace la filosofía; el pensamiento crítico.

Sin embargo, es necesario precisar; la irrupción del nuevo dios socrático sólo fue posible en un tiempo en que el mundo del mito ya no era sostenible, en un mundo ya fértil para las semillas del pensamiento racional. Mircea Eliade y Nietzsche anotan en este sentido que:

De creer a Herodoto (I, 32), ya Solón había afirmado que la “deidad está llena de envidia y de inestabilidad”. De todos modos, los primeros filósofos milesios se negaban a ver en las descripciones homéricas la Figura de la verdadera divinidad. Cuando Tales afirmaba que “todo está lleno de dioses” se sublevaba contra la concepción homérica [...] Se nota en estas críticas a la mitología clásica el esfuerzo desarrollado para separar el concepto de divinidad de lo escrito por los poetas. Un autor tan profundamente religioso como Píndaro recusa los mitos “increíbles” (I *Olímpica* 28ss)<sup>17</sup>

[...] es destino de todo mito irse deslizando a rastras poco a poco en la estrechez de una presunta realidad histórica, y ser tratado por un tiempo posterior cualquiera como un hecho ocurrido una vez, con pretensiones históricas: y los griegos ya estaban íntegramente en vías de cambiar, con perspicacia y arbitrariedad, todo su sueño mítico de juventud en una histórico—pragmática *historia de juventud*. Pues esta es la manera como las religiones suelen fallecer: a saber, cuando, bajo los ojos severos y racionales de un dogmatismo ortodoxo, los presupuestos míticos de una religión son sistematizados como una suma acabada de acontecimientos históricos y se comienza a defender con ansiedad la credibilidad de los mitos, pero resistiéndose a que estos sigan viviendo y proliferando con naturalidad, es decir, cuando se extingue la sensibilidad para el mito y en su lugar aparece la pretensión de la religión de tener unas bases históricas.<sup>18</sup>

Paradójicamente, fue precisamente la ortodoxia del mito al ser escrito el que hizo posible su derrumbamiento. Me explicaré: sólo es posible criticar aquello que ha sido plasmado por escrito; una vez que un discurso ha sido *establecido* es posible analizarlo. Hacer algo semejante con un rito —oral y vívido— es casi imposible; su flexibilidad lo hace inaprehensible. Todavía diré más: la formación de una ortodoxia religiosa, de un cuerpo de exegetas, denuncia el derrumbamiento del sentido pristino. Cuando se necesita explicar el verdadero sentido de un mito (alegórico, simbólico, hermético; posteriormente científico o filosófico), ese mito se ha convertido en un código, en una máscara que oculta el verdadero significado. No se necesita sino un paso —la crítica— para derrumbar ese cuerpo infectado, para dejar que la lepra ataque completamente un cuerpo que en un tiempo fue magnífico; para dejarlo morir sobre la

---

<sup>17</sup> Mircea Eliade, *ibidem*. Pp 170, 171.

<sup>18</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Biblioteca Nietzsche, Madrid, 1973, Sexta reimpresión en Biblioteca de autor 2004, ISBN: 84—206—3710—6, p 102.

tierra... De sus cenizas surgirá un nuevo mito; el de la diosa Razón. Un mito con base en la crítica; un mito anémico que se destruye a sí mismo continuamente sólo para renacer al día siguiente con un cuerpo deformado y lánguido; siempre otro, siempre el mismo.

Si el mito antiguo –la plenitud del cuerpo y el espíritu, el enigma de la vida– no resistió los embates de la diosa Razón y dejó de ser, en apariencia, la base de nuestro universo, ¿dónde se refugiaron esas potencias, esos enigmas de la vida y de lo sagrado?

Como dije en la primeras páginas de este escrito, en un inicio el espíritu religioso y el de la Poesía son inseparables; no puede hablarse de arte sin aludir necesariamente al mundo del numen. No son pocos quienes hablan de la poesía como el origen y la fuente de lo sagrado. Shelley escribe: *But poets, or those who imagine and express this indestructible order, are not only the authors of language and of music, of the dance and architecture, and statuary, and painting; they are the institutors of laws and the founders of civil society, and the inventors of the arts of life, and the teachers, who draw into a certain propinquity with the beautiful and the true, that partial apprehension of the agencies of the invisible world which is called religion. [...] Poets, according to the circumstances of the age and nation in which they appeared, were called, in the earlier epochs of the world, legislators or prophets [...]*<sup>19</sup>. A continuación añade sentencioso: *A poem is the very image of life expressed in its eternal truth*<sup>20</sup>. En efecto; el sentimiento de lo absoluto es instaurado por la poesía; en el arte la experiencia de lo sagrado en este mundo es patente; verdadera comunión, el rito es la sensación absoluta del arte; el estado místico de la criatura en este mundo. El arte no es vehículo de lo sagrado, sino lo sagrado mismo; su fuente y su cuerpo.

C) C1)

Anteriormente señalé que de las miles de tablillas sumerias que se han encontrado en las diversas excavaciones, la inmensa mayoría corresponden a documentos jurídicos cuando no a simples apuntes comerciales. Sin embargo, entre esas toscas notas se hallan también los incompletos restos de la *Épica de Gilgamesh*.

No existe punto de comparación entre el poema de Gilgamesh y los cientos y cientos de inscripciones contenidos en las otras tablillas; a diferencia de éstas, el poema no tiene un simple uso pragmático. No se trata tampoco –como se podría

---

<sup>19</sup> Percy B. Shelley, *Defensa de la poesía*, Península, Col. Poética 3, Barcelona, 1986, ISBN 84—297—2446—X, p 73.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p 77.

suponer— de un escrito religioso o histórico. No; a pesar de que existen varios aspectos en este poema que podrían ser de interés para un estudioso de la religión y la sociedad sumeria, realmente no se trata de un escrito sagrado propiamente —como podría serlo la Biblia—, tampoco podemos considerarlo una obra de historia o historiografía. La *Épica de Gilgamesh* es la creación verdadera de una civilización; el paso del mito creador a la historia humana; puente entre el tiempo arquetípico—luz de todas partes, nacimiento— y el penoso transcurrir del hombre y los días, el poema épico nace como el canto de cisne de los dioses.

Solamente cuando una sociedad toma plena conciencia de sí, cuando ha construido una civilización, puede nacer de ella el tiempo humano; la historia; sólo de un mundo visto desde la historia puede nacer la poesía épica.

A diferencia del mito, el mundo de la épica ya no se encuentra en un universo cuyo tiempo es sagrado. Las hazañas y los trabajos del héroe épico no son —como en el caso de los dioses y héroes míticos— parte de ese tiempo arquetípico que ha sucedido en los inicios del mundo, pero que —inevitablemente— ha de ser recreado; que está sucediendo a cada momento. El mundo donde viven Gilgamesh y Ulises es el pasado; la flor de un instante.

No es esa la única diferencia entre el mito y la poesía épica; dado que el tiempo mítico se encuentra en los inicios insondables del mundo —así como en cada instante—, su verdad es completamente universal; el inicio del mundo que cuentan los antiguos no es *tan sólo* el inicio de *su mundo*, sino del universo todo. Los eventos acontecidos en aquel tiempo son imprescindibles para que el universo tal y como lo conocemos exista. Así, si Zeus no se hubiera rebelado contra su padre, nuestro mundo no sería posible; si el Dios judeocristiano no hubiera separado la tierra de las aguas, no podría ser posible nuestra existencia. El mito es la diferencia entre el Caos primordial y el comienzo de nuestro tiempo humano; universo sagrado, su tiempo es cada instante. Nada de esto puede decirse del universo y las hazañas de la poesía épica. Si Ulises no hubiera retornado a Ítaca nada hubiera cambiado el destino humano; si Gilgamesh no hubiera conquistado en su camino el secreto de la vida y la muerte, nada le hubiera pasado al universo. A pesar de los esfuerzos del rey sumerio, seguimos muriendo, como él mismo lo hizo.

Puede argumentarse que esto no es completamente cierto; los eventos cantados en la *Iliada* constituyen el inicio del mundo griego; la *Eneida* es el germen del Imperio romano. Ciertamente, empero estos sucesos no son *necesarios* en la existencia universal; son



ya parte de la historia. Si el mito es parte del mundo sagrado, la épica nace sujeta al tiempo y al mundo humano.

Cuando el mundo del mito dejó de tener vigencia —aparentemente, insisto— surgió un género de poesía; la épica. Heredera del mito en más de un sentido, la épica es, también, el vehículo de la religión en el mundo. Sin embargo, su realidad, a diferencia de la del rito, ya no es vívida; se ha convertido en relato. Atrapada entre el mundo aún nuevo del mito y el discurso racional —aún no contenida por la filosofía—, la épica instaaura formas de conducta. Explica el origen de un pueblo, de una situación humana. Si los eventos del mito se llevan a cabo en el tiempo sagrado fuera del tiempo y dan existencia al universo todo (a los dioses, al sol, la luna, el hombre en su totalidad); el poema épico ya es parte del tiempo humano —se convierte en historia o en símbolo—; explica la realidad humana; jamás pone en jaque la existencia del universo. Creación nueva; creación de segundo orden, *degradada*, la poesía épica es el último canto de un mundo de héroes y leyendas inmortales. En ella ya se ve anunciada nuestra época; el paso de dioses a hombres; de la eternidad del instante siempre presente al juego humano de las apariencias.

Pero seamos claros: la poesía épica no es tan sólo la creación del tiempo humano; el mundo contenido en ella no refleja *tan sólo* la realidad humana. Las potencias implícitas en el mito *irrumper* de golpe en la historia de los mortales. Definitivamente la poesía épica no habla en la misma lengua que la Historia. Toda poesía pertenece a lo numinoso; así, Gilgamesh es también puente; símbolo.

C2)

Los estudiosos señalan, no sin razón, que los distintos poemas épicos son un testimonio inapreciable de las creencias y la historia de un determinado pueblo. En estas creaciones, toda una cultura se vuelca. Para entender la religión griega es necesario acercarse a la *Iliada* y la *Odisea*; para entender la historia sumeria, nada mejor que leer la *Épica de Gilgamesh*. Nada de esto es novedoso: ya los griegos y los sumerios consideraban sus épicos como la cumbre y la base de todo su pensamiento; códigos de conducta, ejemplos culturales, motivos religiosos; toda su cultura se encontraba en estos escritos. Código de sabiduría, la poesía épica fue la cumbre de las culturas antiguas, anteriores al advenimiento del saber filosófico.

Resulta difícil para nuestra cultura actual considerar como *verdaderos*, como fuente de sabiduría, escritos poéticos. A pesar de nuestro interés por los poemas clásicos, no consideramos su realidad sino como un signo de la cultura. No fue lo

mismo para los antiguos; no debemos pensar que ellos leían estos escritos como un código que había que analizar y desentrañar sino como la palabra verdadera; revelada. La historia que el poema épico cantaba el mundo de los héroes, los dioses y los hombres— era la Historia verdadera. Semejante idea aterrorizaría a un historiador moderno. Su concepción de la poesía es ya otra.

Para nosotros resulta definitivamente extraña la religión y la idea del mundo contenida en los poemas épicos. Un mundo donde los dioses y los mortales se encuentran y luchan *hacia* un destino; un mundo donde los hombres beben el vino y la ambrosía, donde los dioses toman cuerpo humano para soñar en los brazos de un mortal. Todavía nos parece más extraño entender que de ese desatinado abrazo entre los dioses y los mortales pueda nacer la historia. Así, el viaje de Gilgamesh a través del mundo y de sus potencias establece la conducta y el modelo de la cultura sumeria; las épicas nórdicas representan el fin de una dinastía de héroes y el comienzo de una nueva civilización; la suya. Más ilustrativas en este respecto son la *Ilíada* y la *Eneida*; la primera explica los inicios de la cultura griega, la segunda establece el origen del Imperio romano y explica, así, su presente y su futuro.

Los poemas épicos no son solamente el testimonio de una cultura sino verdaderamente la creación de su historia; y más, la creación de su rostro y de su existencia.

Nuestra apreciación de esas obras ha sido velada por siglos y siglos de racionalidad; para nosotros esos escritos son sólo el documento de los mitos de una determinada cultura; para otros son eventos históricos velados por un pensamiento atávico; otros los consideran como formas fascinantes —pero nada más— del ingenio literario de aquellos pueblos... Todo ello es —parcialmente— verdad, pero más que eso, el himno épico es la verdadera fundación poética de una civilización; el despuntar de un mundo y —paradójicamente— su crepúsculo.

Anteriormente dije que el poema épico representa el canto de cisne de la concepción mítica del mundo; su crepúsculo. Es verdad; cuando el mundo del mito se incorpora al tiempo humano ha llegado su ocaso. Los eventos humanos son —por definición— históricos; de esta manera, el tiempo arquetípico del mito —el presente— no puede ser reactualizado. Todo evento histórico es pasado; piedra de fundación de nuestro presente. La poesía épica siempre ocurre en un tiempo histórico (aun si éste es indeterminado); es parte del pasado. Sin embargo, y esto es precisamente el rasgo único de la épica, ese mundo histórico sigue habitado por las potencias divinas; el

universo es el lugar sagrado. Así, nuestro tiempo humano se torna divino; el pasado es también arquetipo.

Que el tiempo del origen de un pueblo se torne ideal —mito en decadencia— no es sorprendente; toda sociedad precisa de un origen prodigioso que la valide como una verdadera cultura; como la cultura verdadera. Si la cuna de un pueblo no estuviera trazada por las manos de un dios, su existencia sería tan fatua como la de cualquier otra comunidad. Nada de esto es particularmente insólito; nuestras sociedades contemporáneas acuden también a un pasado glorioso, a una historia ideal para conformar el presente. Si México existe es por la fundación de Tenochtitlán después de años y años de caminos; si los Estados Unidos son la nación más poderosa es por un destino y una libertad legados por los padres de la nación; si Alemania *debía* regir al mundo era por los orígenes mismos del pueblo ario... El origen de un pueblo pertenece, en parte, al mito; su otra parte es el inicio de la mentira de la historia; mito corrompido, mito *escrito* para validar la superioridad de un pueblo sobre otros. La diferencia entre el verdadero mito y la historia de los orígenes de un pueblo es que esta última ya pertenece al tiempo humano, por tanto refrenda los eventos relacionados con nuestra historia. Los imperios de este mundo no pueden ser parte del mito original, sino de la historia de un mundo humano.

Aun así, la escritura original de los poemas épicos no sólo representa esta faz oscura de los orígenes de la historia sino la creación de un rostro y de un pueblo; de una realidad y de una cultura. Si es verdad que ya el nacimiento de una civilización es el preludio del odio, no es menos cierto que también es el punto de inicio de la aventura humana. Grecia representó la tiranía de Alejandro y las guerras púnicas, pero también los poemas de Homero y Anacreonte; las tragedias de Esquilo y Sófocles... Sumeria fue la primera civilización y el primer bosquejo de un imperio; también fue la constructora de esa memoria inasible, la gran Babilonia; también cantó los himnos y la epopeya de Gilgamesh.

Algo más; la poesía épica es el último momento de la historia humana en que el hombre se concibió enteramente como un ente divino; el mundo humano y el universo de los dioses continuaba siendo uno. No sólo los hombre podían aspirar a los placeres de los dioses; éstos suspiraban por los goces humanos. Realmente la poesía épica es un nacimiento luminoso; el mundo como el espacio ilimitado; los cantos al sol y al cuerpo humano vestido —por unos instantes tan sólo— por ropajes de luz y lluvia. Canto y lamento, Gilgamesh es la búsqueda de la inmortalidad, la caída del hombre en la muerte y la celebración del viaje; de la vida.

El mundo sagrado y voluptuoso del mito; el universo habitado por las potencias oscuras y sensuales del mundo encontró su último lugar en la historia en los cantos épicos; por última ocasión, los dioses se encontraron con los humanos para brindarles el tiempo; para engendrar sus civilizaciones. A partir de ese momento, eligieron otros cantos; abandonaron para siempre la historia. Camino y puente, la poesía épica es el instante sublime en que el universo pactó el mundo humano y el sitio de lo sagrado.

Para entender la idea subyacente en la creación del mundo a través de la poesía épica habría que recurrir a la idea griega de la mito-*poiesis*. Recordemos ahora que cuando el rapsoda canta al mundo no sólo lo imita; la *mimesis* está inexorablemente ligada al concepto de *poiesis*; cantar significa también fundar.

No es ocioso señalar esta característica de la creación poética: si el universo es un todo informe que se funda con el canto del rapsoda, la realidad humana que cantaron los poetas épicos existe por la presencia misma de sus obras. La *Iliada* no es tan sólo un documento histórico donde se refleja la historia y la ideología de un pueblo; Homero, al cantarla, dio verdadera forma a ese pasado —de otra manera inexistente—; lo creó<sup>21</sup>.

D) D1)

El origen de la poesía es el encuentro con lo desconocido, la necesidad de cantarlo, la necesidad de instaurarlo, de darle vida. La palabra se convierte, entonces, en el universo mismo. ¿Cuál es el origen de la palabra, el origen de aquello que nos hace humanos, el comienzo de la poesía? Antes mencioné que las creencias tradicionales atribuyen a los dioses el origen del lenguaje; pensamiento atávico y primitivo, en

---

<sup>21</sup> Probablemente sería provechoso hablar del caso de la religión judeocristiana, donde —al parecer— el mundo sagrado aparece directamente en la historia humana; no pocos estudiosos señalan que, a diferencia de la mayor parte de las religiones —con la evidente excepción del Islam—, los eventos sagrados del cristianismo no se encuentran en un tiempo mítico sino enclavadas completamente en un universo histórico; se trata de un realidad humana tal y como la concebimos.

Nada semejante puede decirse de otras religiones; aunque el judaísmo sí establece un universo humano en el que Iahveh actúa, su realidad histórica siempre está más cerca del terreno mítico —en el sentido que ya he establecido— que de la Historia. Ni siquiera puede decirse que el budismo o el jainismo sean religiones históricas; aunque pueden rastrearse históricamente sus orígenes, no hay en ellas nada sagrado propiamente; no existe una irrupción de lo divino en este mundo; con Jesucristo el mundo se renueva a través de una Nueva alianza; el mundo ha renacido por completo —Dios en la tierra—; Buda y Mahavira únicamente son descubridores de una verdad absoluta y eterna, sin principio ni fin.

Todavía hay más; si los inicios y las verdades del cristianismo —y del Islam— son históricas, también lo son sus consecuencias; la idea original —todavía sostenida por muchos— es que la segunda venida de Cristo es un evento histórico. El milenarismo (presente, este sí, también en el judaísmo y en ciertas creencias animistas) se encuentra enclavado en la historia. El tiempo de las religiones hebraicas es al tiempo histórico y trascendental: humano y divino.

apariencia. En verdad no parece existir ninguna razón para la creación de algo tan complejo y peligroso como la palabra.

Al comenzar estas páginas hablé del lenguaje como la fuente que hace posible la existencia humana; señalé que sólo a través de éste podemos crear un mundo habitable. Asimismo, apunté que la conciencia de sí que trae aparejada consigo el lenguaje es el inicio de nuestra insignificancia; de nuestra soledad, de nuestra muerte, de nuestra nada.

La facultad del hombre para hablar, para comunicarse, es el origen de su grandeza —de toda libertad; de toda cultura—; sin embargo, el ser es también una soledad. El lenguaje da conciencia del *ser* y de los otros; es puente entre los hombres, pero también un muro. A través del lenguaje nos sabemos solos pues tenemos conciencia de otra existencia; de nuestra propia muerte en otra mirada.

Hasta ahora los intentos por explicar el nacimiento del lenguaje —y por tanto, el nacimiento del *ser*— se han topado con la imposibilidad de cualquier acercamiento serio. Evidentemente existen distintas hipótesis desde diversas disciplinas —muchas de las cuales no tienen porqué reflexionar detenidamente en las implicaciones que el surgimiento del lenguaje tuvo—, sin embargo tal cuestión es profundamente enigmática. No existe ninguna respuesta por completo satisfactoria.

La idea más ampliamente aceptada, al menos desde un ámbito lingüístico tradicional, señala que el lenguaje nació de la necesidad humana por comunicarse con sus semejantes. Obviamente esta escueta explicación es insuficiente pues ignora por completo los distintos tipos de lenguaje animal que se han estudiado. Una idea derivada de ésta y que —aparentemente— subsana sus lagunas señala que, si bien la existencia de lenguajes animales es incuestionable, la superioridad y complejidad del habla humana son extraordinarias. El metalenguaje, por decir algo, es inconcebible en los códigos animales. Señala también que las necesidades de comunicación del hombre son infinitamente más diversas que las presentes en los animales; de estas necesidades —sociales y por tanto de comunicación— surge la lengua.

En apariencia esta explicación es satisfactoria, sin embargo —evitando entrar en la discusión de si nuestro lenguaje es superior al de los animales— resulta insuficiente. Señalar las diferencias en la complejidad del lenguaje humano con el animal no es ningún argumento a favor o en contra de esta teoría; debería ser —en todo caso— uno de los problemas a resolver. No sólo eso: evidentemente la sociedad humana es creadora de necesidades de comunicación ausentes en los animales, sin embargo, ella

misma es inexplicable sin el lenguaje pues sólo mediante él puede ser posible una sociedad que las sostenga.

Varios expertos en biología pretenden dar algunas soluciones para este problema; señalan que el ser humano— al igual que muchas especies animales, emparentadas con él o no— es un ente gregario por naturaleza, que forma grupos y sociedades rudimentarias. La existencia de estos grupos condicionaría el nacimiento del lenguaje pues el hombre posee una inteligencia superior que lo lleva a nuevas necesidades comunicativas.

Como puede notarse, estos argumentos no hacen sino regresar a los mismos problemas; si el ser humano es un ente gregario —al igual que diversas especies animales—, ¿por qué no tiene un lenguaje sencillo como el de esas especies? Argumentar que se trata de un ente con necesidades distintas pues tiene sociedades cazadoras o agricultoras es inocente pues la naturaleza también tiene especies cazadoras (el lobo, la hiena, el león...) y agricultoras (las hormigas) que tienen sistemas comunicativos relativamente sencillos y por completo funcionales. Indicar la superioridad intelectual del hombre puede parecer incontestable, a pesar de ello, ningún ente —por muy inteligente que sea— puede sentir necesidades de comunicación semejantes a las del ser humano (que escapan a su necesidad de supervivencia) sin tener noción del yo. Sin embargo, para que exista una noción del yo —para que nazca el *ser*— es necesario un lenguaje. Con este tipo de argumentos nos movemos en círculos.

Todavía es peor si acudimos a una explicación de tipo evolutivo. Se ha sugerido que los lenguajes animales van haciéndose más complejos a medida que avanzamos en una línea temporal (los árboles evolutivos), que culminan en el ser humano. Para poder argumentar esto con seriedad habría que ignorar otras investigaciones que señalan la complejidad alcanzada por especies relativamente primitivas en el supuesto árbol (así como la existencia siquiera de éste). La hormiga y la abeja —por poner un ejemplo— tienen códigos bastante más complejos que muchos mamíferos. Además, habría que poder comprobar la existencia de diversas etapas en el camino evolutivo del lenguaje, cosa que es prácticamente imposible ni recurriendo a los lenguajes animales ni a los de los diversos pueblos humanos. Aun más, si creemos en la teoría de la evolución humana, tendríamos que aceptar la existencia de individuos protohumanos antes de los albores de cualquier civilización. Y si estos individuos se mantuvieron con vida es porque sus necesidades comunicativas estaban completamente cubiertas. Por tanto, ¿cómo explicar la creación de un código tan rico y a la vez temible como nuestro lenguaje?, ¿cómo explicar la gloria y la miseria del ser?

Algunos enfoques filosóficos disertan que el ser humano es un ente con indiscutibles carencias frente a un medio hostil. Así, el lenguaje da la posibilidad de crear una verdadera civilización con vínculos afectivos y sociales, por tanto es arma y escudo frente a una realidad amenazante. Un hombre aislado es vulnerable; el lenguaje supone una adaptación de supervivencia.

En realidad resulta difícil argumentar en contra de algunas de estas ideas. Indudablemente el ser humano está bastante más indefenso que otras especies y la posibilidad de crear una sociedad le permite sobrevivir; un lenguaje es indispensable para la construcción de esta sociedad. De esta manera, el lenguaje, el nacimiento del ser, la libertad y la civilización no serían sino accesorios para la supervivencia de una infausta especie. Todavía más; toda la miseria del individuo humano no sería sino una austera paga a cambio de la conservación de su género.

Puedo estar de acuerdo o no con las implicaciones de esta idea, sin embargo, carecen de una base teórica completamente sólida. A este argumento es posible objetarle lo mismo que a las anteriores teorías; la existencia de una sociedad no-humana es posible; no tiene ninguna justificación la existencia de nociones como la libertad o el *yo* –el *ser*. Si ese tipo de sociedades son posibles sin la existencia de un lenguaje humano, ¿cómo surgió éste? Una vez más: si creemos en la teoría de la evolución, los antepasados del hombre sobrevivieron por miles o millones de años. Si esto es cierto, ¿para qué un salto tan grande entre los lenguajes animales que hasta entonces había cubierto sus necesidades y el nuestro?<sup>22</sup>

Otro enfoque nos dice que el lenguaje nació ya desde el principio como una metáfora –tomada esta palabra en el sentido que piensa la metáfora como una sustitución de un sentido por otro, una definición más bien simplista– del mundo. Es decir; que la lengua humana fue concebida como un instrumento –mejor; como un artificio– a través del cual el hombre busca comprender, expresar y aun manipular su medio. Así, en un momento dado, los hombres se habrían puesto de acuerdo para crear un lenguaje y habrían instaurado determinadas palabras para entenderse. Por supuesto, la datación de semejante acuerdo es imposible de precisar pues se remonta a los albores del género humano.

---

<sup>22</sup> Por supuesto, si recurrimos a otras teoría evolucionistas –como la de la evolución punteada–, la cuestión sigue sin resolverse; un lenguaje de unos cuantos individuos es inútil; si toda sociedad precisa un lenguaje, no es menos cierto que todo lenguaje precisa una sociedad –todo lenguaje tal y como lo concebimos hasta ahora; como un medio de comunicación. En caso de no creer en las teorías científicas y aceptar una explicación religiosa, los problemas están resueltos de antemano.

A pesar de lo curioso de tal enfoque —que por alguna razón me recuerda la imaginación de Platón—, no tengo más remedio que mostrarme escéptico ante sus conclusiones pues olvida que no puede haber una noción de *yo* sin lenguaje, por tanto tampoco puede existir la libertad ni la elección. Sin facultad de elección resulta imposible acordar un pacto de tal importancia. Más importante aún: ¿cómo podrían llegar a semejante acuerdo —la creación de un lenguaje— sin la existencia de un código lingüístico anterior al que pretenden implantar?

Ahora, una observación: no existe ninguna tradición que conserve recuerdo de tal pacto. La idea de éste es completamente moderna y no tiene ninguna base en la memoria de los pueblos. Efectivamente, puede argumentarse —desde una posición antropológica— que este inicio fue oscurecido paulatinamente por interpretaciones religiosas para beneficio de la sociedad y sus gobernantes. La idea —muy en consonancia con una interpretación socioeconómica de la existencia humana— diría que tal pacto fue olvidado para un mejor funcionamiento del código creado y para establecer un fundamento sólido de la sociedad, de un gobierno que se pretende único.

Aunque admito la verdad de algunas de estas ideas, sus conclusiones pecan de ingenuas. Pensar que es necesaria la consolidación de un poder social en sociedades “primitivas” donde la noción de jefatura es relativa resulta absurdo. Todavía más; me parece bastante sospechoso tratar de negar la memoria ancestral de los pueblos con ese tipo de argumentos extrapolados de una sociedad occidental a otra que existe con otros valores e instituciones. Todas las sociedades consideran al lenguaje como un regalo de los dioses, como parte integral de lo sagrado.

D2)

Estas meditaciones sobre el origen del lenguaje no han sido ociosas pues tienen una importancia capital en el tema que trato en estas páginas: la poesía lírica.

Ahora aventuraré una idea; el nacimiento del lenguaje no proviene tanto de una necesidad de comunicación sino de un impulso por cantar el mundo y el milagro.

Anteriormente dije que el *ser* y el lenguaje son inseparables. Y el *ser* es, indiscutiblemente, conciencia de lo otro. Ante la potencia del mundo y su majestad, el *ser*, en un primer contacto, no puede sino aterrorizarse y maravillarse. El universo todo se muestra como una potencia sagrada. Y el primer impulso ante esa súbita iluminación —ante ese horror sagrado— es el de de cantarlo.



Las sociedades tradicionales todavía afirman que el cantor funda al mundo al decirlo. Sólo a través de las palabras originales—que son reveladas desde *alguna parte* al hombre— es posible recrear el universo, así como darle sentido. De esta forma, el mundo y el lenguaje que lo *canta* son inseparables. El nacimiento de este lenguaje nunca debe de ser considerado como una creación humana, como una invención del cantor, del poeta, sino como la intervención de lo sagrado en este mundo; como la revelación de este mundo y sus palabras; el poeta no es sino un *medio* a través del cual se encauza el torrente de lo sagrado.

La idea que estoy exponiendo puede parecer tautológica; el mundo es creado por el lenguaje, por el canto; sin embargo, este mismo mundo es el que provoca la necesidad de cantarlo. Conozco el peligro de esta afirmación, sin embargo me explicaré más claramente.

El ser humano, en algún momento—antes, por supuesto del nacimiento del *ser* y, por lo tanto, del lenguaje— se encuentra *arrojado* al mundo. Éste se le muestra como un caos informe, como un continuo ataque a los sentidos. No hay una diferencia tajante entre el yo y lo otro pues no existe conciencia. En un momento dado, hay una revelación súbita, sensible, —venida de todas partes y de ninguna— del mismo universo que lo rodea; todo pacta. Ante esa magnificencia —ante esa presencia de lo sagrado; del gran otro—, el hombre responde con miedo y con fascinación; descubre la existencia del otro, y con ello, de los otros. Nace el *ser* y también la presencia de la unidad. Frente a tal revelación el impulso inmediato es el canto; de ahí el lenguaje, regalo de lo sagrado. Un canto del ser que le da existencia plena a *aquello otro* pues lo expresa; lo funda. Sin embargo, esto es necesario apuntarlo, ese canto no viene de la “inventiva” del poeta —del hombre, del *ser*— sino del *impulso*; de lo sagrado mismo. Las palabras brotadas de la boca del poeta no fueron creadas por él sino formadas por un impulso de vida; ellas son también forma de lo sagrado.

Esa experiencia primordial del ser humano, esa necesidad de cantar la experiencia numinosa, es inherente a su naturaleza. Surgidos del mundo animal, de esa potencia de la vida, nacimos una conciencia que nos trae, es cierto, la miseria, pero también la posibilidad de contemplar ese instante. Ente de dolores y de milagros, el hombre se descubre en cada instante; su destino es el viaje y el perpetuo cambio.

E) E1)

La necesidad de cantar la experiencia nació desde un principio la poesía y todas las artes. En el caso de la poesía, se reconoce que la forma más antigua es la lírica y,

junto a ella, el mito. La poesía épica supone ya una civilización establecida y que ha dejado atrás la figura del mito. La poesía lírica nace cuando un hombre se encuentra ante esa potencia de lo sagrado; cuando encauza esa corriente cegadora y devoradora hacia los manantiales del canto; el mito es la presencia tangible de la maravilla del mundo hacia todos los hombres. La épica, como anteriormente expuse, ya es la creación de una civilización; casi se ha convertido en símbolo pues se ve, ya, amenazada por la razón. Su realidad ya no es la de cualquier hombre, sino la creación de la historia, empero, bañada por la luz de lo sagrado. De ahí su grandeza y su triste destino.

Ello no implica, empero, que la diferencia entre épica y lírica sea absolutamente tajante. Es indudable que tanto la poesía épica como la lírica son expresiones de una misma fuente, de un mismo asombro frente al universo. No es, por ello, de sorprender encontrar en un poema épico momentos puramente líricos. La lamentación de Gilgamesh, los himnos en la *Iliada*, el llanto de Dido en la *Eneida*... No hay que olvidar tampoco que dentro del mito y de las tradiciones religiosas, elementos de la naciente épica se mezclan de manera completamente natural con las expresiones líricas. Basta recordar la cauda de himnos del *Mahabharata* y el *Ramayana*; las loas del *Cantar de los cantares*; las canciones rituales egipcias... Posteriormente, con el declive de la épopeya, tampoco se puede hacer de lado cierta potencia épica en obras alegóricas como *La divina comedia* o *El Paraíso perdido*. Inclusive autores líricos como Whitman y Saint John Perse conservan ciertos rasgos épicos en su obra.

Sin embargo, a pesar de más de un punto en contacto entre la épica y la lírica, también existen indudables diferencias. Tradicionalmente se ha establecido que la lírica es un poema “rítmico”, “musical”, empero tal distinción es, por lo menos, discutible ya que no existe ningún poema épico que no esté conformado por un ritmo. El ritmo es parte inseparable de cualquier poema. Otra diferencia que se ha aceptado es que mientras la lírica carece de historia, la épica descansa sobre un relato; ésta distinción me parece correcta, pero es necesario matizarla pues aunque es cierto que toda poesía épica— en su conjunto— cuenta una historia, no es menos cierto que existen poemas líricos— e incluso tradiciones completas, como la china— que también pueden contar una historia. De cualquier manera, a diferencia de lo ocurrido con la poesía épica, la “historia” presente en un poema lírico está completamente imbricada con los elementos rítmicos, con las imágenes, con el poema en sí. Si es posible hacer una versión en prosa de un poema épico— por ejemplo, la *Odisea*—, empobreciendo ciertamente su *realidad*, es imposible hacer algo semejante con una obra lírica. La

anécdota que puede estar presente en un poema lírico nunca es el foco de atención pues no se sigue de él un relato. Otra diferencia, por supuesto, sería el sujeto lírico pues mientras la poesía épica— como en cualquier narración— se utiliza la tercera persona, la poesía lírica está en primera persona. A pesar de que posteriormente hablaré con más detenimiento sobre este punto— y sobre el tiempo de la poesía lírica— puedo adelantar que, a grandes rasgos, tal distinción es correcta. Aun así, dado que no hablaré ya sobre la poesía épica, me parece necesario precisar que aunque es cierto que el grueso de su texto está en tercera persona, los himnos y las lamentaciones —que por sí mismos podrían tratarse como poemas líricos— están en primera persona. Lo mismo puede decirse del tiempo —los poemas épicos suelen estar en pasado, los líricos, en presente. Todas estas diferencias, como puede observarse, son bastante importantes —a pesar de los matices que les hemos realizado.

Respecto a esto puede leerse en la enciclopedia de poesía y poética de Princeton:

[...] lyric poetry may be said to retain most pronouncedly the elements of poetry which evidence its origins in musical expression —singing, chanting, and recitation to musical accompaniment. Though the drama and epic as well as the lyric may have had their genesis in a spontaneously melodic expression which soon adapted itself to a ritualistic need and thus became formalized, music in dramatic and epic poetry was secondary to other elements of the work, being mainly a mimetic or mnemonic device. In the case of the lyric poetry, however, the musical element is intrinsic to the work *intellectually* as well as aesthetically: it becomes the focal point for the poet's perceptions as they are given a verbalized form to convey emotional and *rational* values. The primary importance is indicated in many generic terms which various cultures have used to designate nonnarrative and nondramatic poetry: the Eng. "lyric" derived from the Gr. *lyra* or musical instrument; the classical Gr. *melic*, or *mele* (air, melody); the Chinese *shih*, or "word song"<sup>23</sup>

Antes de proseguir, me gustaría apuntar una diferencia fundamental que sólo puede entenderse desde un punto de vista contemporáneo. Como dije, el mito siempre es considerado como la revitalización del universo; la potencia real y cierta del mundo. De la misma manera, el poema lírico siempre es leído como una revelación de *esta* realidad, de *este* mundo; su presencia es real. El poema épico —para un lector contemporáneo— no es, sino tal vez simbólicamente, la revelación de la realidad actual; sin embargo no por ello debemos considerar que la realidad que canta es una ficción. Mientras que la novela o el cuento se conciben como una creación humana y ficticia desde un primer instante, la poesía épica originalmente fue considerada la verdadera *revelación* de la historia. La revelación que da la épica no se refiere— como la lírica y el

---

<sup>23</sup> Alex Preminger, editor, Frank J. Warnk, O.B. Hardison, associated editors, *Princeton Encyclopedia of poetry and poetics*, Princeton University Press, New Jersey, 1974, 994 pp, p 460.

mito— a un tiempo presente, sino a la historia, al pasado de un pueblo. Por ello la creación de poemas épicos sólo es posible en una civilización ya consolidada, consciente de sí; sólo una sociedad de este tipo puede preocuparse por su pasado. Esto ya lo había mencionado antes, es cierto, pero ahora quiero establecer diferencias con la lírica. Algo más; si es cierto que tanto el mito como la épica son cantos hacia los albores del tiempo, el mito es, necesariamente, renovado, siempre *presente*... La lírica no canta sino el momento *presente* de un hombre; cada vez que es cantada nace de nuevo. La épica, en cambio, está anclada en un pasado a medias histórico, a medias arquetípico: es historia y al tiempo símbolo. Ese tiempo ya no se hace presente sino como recuerdo y signo; como fundamento de un pueblo y de un destino.

La realidad de un poema épico —y lo mismo puede decirse de los mitos— de cierta manera muere con la civilización que creía en ellos. A partir de ahí, si bien les va, se convierten en símbolos. La razón, al atacarlos, los despoja de sí y los condena a no ser más que imágenes, símbolos y alegorías. Vivos a medias, languidecen en un páramo de sus viejas glorias. Hoy en día pocos, por no decir nadie, creen en la realidad cierta del *Popol-Vuh* como nadie cree que los eventos descritos en la *Odisea* hayan sido verdaderos. Se piensan como un velo a lo real; como un símbolo del destino humano.

Nada de eso pasa jamás con la lírica.

Realmente es difícil establecer cuáles son los primeros testimonios escritos de poesía lírica. Diversos investigadores han asegurado que se trata, sin ninguna duda, de la expresión poética primordial del ser humano. Resulta difícil rebatir sus argumentos; actualmente no existe pueblo alguno que no tenga un tipo de poesía lírica, la mayor parte de las veces asociada a la música y a ciertas representaciones. Sin embargo, esto no puede ser comprobado totalmente pues estas expresiones —como mencioné al principio de estas páginas— no cuentan con un “soporte material” que pueda rastrearse, son por entero orales.

Asombrosamente, muchos de los puntos que he apuntado aquí y de los que parte lo que vendrá en las páginas siguientes está escrito en la ya antes citada enciclopedia de Princeton. De ahí—tomado con juicio— puede partir toda una investigación que lleva de Heidegger en su *Hölderlin o la esencia de la poesía* hasta el Octavio Paz de los ensayos sobre la glosolalia:

Though it is impossible to say everything about the historical development of the lyric in a short summary, certain general facts prove interesting as pieces in an evolving pattern of theories about and treatment of the lyrical mode between various ages, cultures, and individuals. The

lyric is as old as recorded literature; and its history is that of human experience at its most animated.

It's logical to suppose that the first "lyrical" poems came into being when men discovered the pleasure that arises from combining words in a coherent, meaningful sequence with the almost physical process of uttering rhythmical and tonal sounds to convey feelings. The instinctive human tendency to croon or hum or intone as an expression of emotional mood is evidenced in the child's babbling; and the socialization of this tendency in primitive cultures by the chanting or singing of nonsense syllables to emphasize tribal rites is a well documented phenomenon. At that remote point in time when the syllables ceased to be nonsense and became syntactically and connotatively meaningful, the first lyric was composed but in what Cro-Magnon or Neanderthal cave this took place, no one will ever know, though speculations about the folk origins of literature range from those of Herder to Jung to A.B. Lord. The earliest recorded evidence of lyric poetry would indicate that such compositions emerged from ritualistic activity accompanying religious ceremonies and were expressing of the mystical experience which the "poet" or speaker was undergoing. The dividing line between the nonsense babblings of the Pythoness at Delphi and the transliteration by the priests [...] is indicative of the fashion in which many of the early religious lyrics came into existence. Scholars have found evidence to support this theory of the religious derivation of poetry in general and the lyric in particular in such literatures as the Sanskrit, Celtic, and Japanese, as well as the Greek.<sup>24</sup>

Existen, sin embargo, testimonios escritos que nos hablan de la existencia de formas de poesía lírica. Tablillas sumerias, datadas con fecha anterior a la *Epopéya de Gilgamesh*, se han reconocido como himnos de luto y cantos hacia la vida efímera. Diversas inscripciones egipcias se reconocen hoy como una serie de himnos. No sólo eso; dentro de las mismas épicas y de ciertos mitos escritos existen —como ya mencioné— momentos que, tomados por sí mismos, pueden ser considerados como poemas líricos. Recordemos las lamentaciones del Levítico en el *Antiguo testamento*. Aun más; los cantos, himnos y oraciones de las diversas formas religiosas son transmitidas desde tiempos antiquísimos. Efectivamente, resulta difícil datar el origen de un *sura* hindú o de una oración judía, pero su antigüedad está fuera de toda discusión. Lo mismo puede decirse de los diversos cantos de las religiones históricas.

El problema principal de estos testimonios es que están indisociablemente ligados con un culto religioso. No debería de sorprendernos; la poesía y la potencia sagrada siempre están relacionadas. El poema es la presencia de lo sagrado.

A pesar de esto, es más que probable que poemas líricos fuera del ámbito religioso existieran desde siempre. Poemas como los presentes en el *Cantar de los cantares* pueden ser leídos como la celebración de un cuerpo amado con mucha más naturalidad que siguiendo los juegos alegóricos buscados por sus persignados intérpretes. El dolor que reflejan los himnos luctuosos sumerios expresa una

---

<sup>24</sup> *Ibidem*, p 462.

sensación vívida mucho más que un *pensamiento* religioso. Todo verdadero canto —así sea dentro de un esquema religioso— siempre es parte de un sentimiento; es testimonio de los sentidos; de una revelación a través de esas palabras.

Los estudiosos de lírica popular coinciden en que no existe pueblo en el mundo que pueda existir sin conocer los himnos populares, los cantos y las danzas. Cito tan sólo a alguien en apariencia tan alejado de tales preocupaciones como Nietzsche:

En lo que se refiere a Arquíloco, la investigación erudita ha descubierto que fue él quien introdujo en la literatura la canción popular (Volkslied) [...] Más, ¿qué es la canción popular, en contraposición a la epopeya, plenamente apolínea? No otra cosa que el *perpetuum vestigium* de una unión de lo apolíneo y lo dionisiaco; su enorme difusión, que se extiende a todos los pueblos y que se acrecienta con frutos siempre nuevos, es para nosotros un testimonio de la fuerza de ese instinto artístico [...] <sup>25</sup>.

Relacionada de manera natural con la música, la danza y la pantomima —incluso con la pintura, como se deduce de los ritos de pueblos actuales—, la poesía lírica es parte esencial de cualquier cultura. No sólo hablo de los griegos; cualquier sociedad humana por muy “primitiva” que sea tiene un registro de lírica popular.

La tradición lírica literaria tal y como la conocemos —aunque hay que reconocer que, formalmente, tiene pocas diferencias con la lírica popular y con la propia del culto—; lega y de “autor” nace en Grecia. Arquíloco continúa hablando de los dioses, pero la suya ya no es propiamente una poesía religiosa; está fuera de la ortodoxia del ritual. Sus quejas y loores se refieren tanto a los dioses como a las hijas de Licambes; son fuerzas nacidas de sí; de su subjetividad, de sus pasiones. Ha nacido la imagen del poeta.

La cauda de poetas líricos de la antigüedad griega es enorme; Arquíloco, Safo y Anacreonte son algunos de los nombres más citados. Su prestigio aún perdura hoy día. Es bien conocido que no había entonces una diferencia tajante entre los poetas líricos, trágicos y épicos, además de que muchas veces un poeta épico incursionaba en la lírica o en esa forma —extraña para nosotros— que fue la lírica coral<sup>26</sup>. No sólo eso; aunque es verdad que la mayor parte de los estudiosos se concentraban en los poemas épicos, ello no significaba que la actividad lírica fuera considerada inferior.

---

<sup>25</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, op cit, p 70.

<sup>26</sup> Esta forma merecería un estudio más detallado del que puedo aventurar en este momento ya que no estoy bien informado de sus características ni de sus particularidades. Además, ese estudio parece más propio de un estudioso de letras clásicas ya que es una forma poética prácticamente olvidada— salvo tal vez en un contexto religioso, los cantos y los salmos. Sin embargo me parece —por lo que he leído de ella— un recuerdo poderoso de la potencia *religiosa* —no numinosa, inherente a toda poesía— de la lírica. No olvidemos tampoco que de ésta forma coral nace posteriormente el teatro.

A pesar de esta paridad, es intrigante que mientras que una buena parte de la producción épica nos ha quedado desde tiempos antiguos, apenas si contamos con algunos fragmentos –si bien numerosos– de la abundante obra de los poetas líricos. Si tenemos la *Odisea* y la *Iliada*, apenas queda de Arquíloco uno que otro fragmento. Aún más; si atendemos a los fragmentos que nos deja la *Antología palatina*, la cantidad de poetas líricos resultaba inmensamente desproporcionada comparada con los grandes poetas épicos. Que de su producción queden tan sólo vestigios resulta todavía más enigmático si pensamos que de algunas culturas –la sumeria, por ejemplo–, además de la *Epopéya de Gilgamesh* sólo se conservan himnos religiosos y rastros de poemas líricos muy fragmentados. Las razones del contraste en la conservación de estas obras no han sido irrefutables y distan de ser siquiera satisfactorias<sup>27</sup>.

Me parece que la explicación a semejante contraste es bastante más sencilla de lo que parece. Ya anteriormente expliqué que resulta difícil encontrar evidencias de poesía lírica pues la recitación de estos poemas no conserva vestigios que puedan estudiarse. La poesía lírica, por sus mismas características, es un arte oral y efímero. La épica en cambio, por su misma extensión, precisa de un soporte escrito. Aunque puede argumentarse que ya los poetas líricos helenos escribían sus obras, realmente no estamos seguros si en verdad asentaban sus cantos pues los documentos con los que contamos pueden tratarse de recopilaciones posteriores, y aunque así fuera, hay todavía otro factor importante para explicar la falta de documentos que contengan poemas líricos.

Antes apunté que el poema épico nace en una sociedad que tiene necesidad de descubrir, de crear, su pasado. El poema épico revela un pasado que fundamenta el presente. Nada más natural que esos poemas fundacionales deban ser conservados con celo; más allá de sus cualidades estéticas, aunque debido a ellas, la epopeya es el testimonio de una cultura; la suma de su ser, su fundamento. La poesía épica tiene una función social.

No puede decirse lo mismo de un poema lírico: aunque es cierto que los estudiosos modernos pueden rastrear en sus líneas ciertas inclinaciones de determinada sociedad, resultaría arriesgado considerarlas como un testimonio comparable con los poemas épicos o con los mitos. No cumplen una función social en el estricto sentido del término. La poesía lírica es estrictamente subjetiva; la realidad

---

<sup>27</sup> La más conocida de estas explicaciones dice que la obra de los líricos griegos y romanos desapareció en el incendio de la Biblioteca de Alejandría. A pesar de lo simpático –me recuerda a Borges– de tal idea, ello no explicaría el porqué de que tampoco otras culturas antiguas tengan mayor cantidad de obras líricas conservadas (con la evidente excepción de la cultura china).

revelada es la de una persona; la del cantor, la del escucha. Cada revelación es la revelación de un hombre y de nadie más. Evidentemente su valor para ese individuo es inconmensurable, empero no puede considerarse como una forma de utilidad para la sociedad toda. Su conservación no era necesaria para la existencia de un pueblo, por tanto no fueron tan celosamente guardados como los poemas épicos. Todavía más, me atrevo a decir que, en aquellos tiempos en que la escritura en pergaminos resultaba una actividad bastante costosa y complicada, los poemas líricos apenas si debían ser transcritos; se mantenían aún como palabra viva, canto y baile.

A la idea anteriormente expuesta se le puede reprochar el haber ignorado la existencia de numerosos poemas líricos más o menos bien conservados en la forma de himnos y lamentaciones religiosas. Es verdad; los testimonios más antiguos y mejor conservados de poesía lírica ya lo mencioné antes— son cánticos religiosos. Evidencias de estas formas se encuentran —ya sea conservadas por la memoria oral o en inscripciones— en cualquier lugar. Ello, de cualquier manera, no invalida mi afirmación anterior ya que cuando la poesía lírica se encuentra inserta en una ceremonia religiosa, queda subordinada a ésta. No quiero decir que pierda su potencia estética, sino que es considerada dentro de un culto específico. La conservación de estas formas se entiende pues cumple una función dentro de la religión y, por tanto, un rol social bien establecido. Un ejemplo actual funcionará para ilustrar este aspecto; la belleza de oraciones católicas como el *Credo* o las letanías a la virgen son innegables, sin embargo, dentro de un ámbito religioso, pocos atenderán exclusivamente a su fuerza estética, sino que buscarán en ellas la ortodoxia de una creencia. Las insertarán como un elemento más de una Iglesia, sin considerarlas en sí mismas expresión de lo numinoso; sin considerarlas estéticamente. La esclerosis de la poesía contenida en los libros revelados lleva a la fundación de una ortodoxia, de una religión. Su poderío no se pierde por completo; se eclipsa bajo un edificio asfixiante.

La poesía épica, como ya mencioné con anterioridad, conformó una realidad histórica; le dio sustento a un mundo. Por ello mismo, el derrumbe de esa visión del mundo ineludiblemente significó el declive de esa poesía.

F) F1)

El mundo propio de héroes y dioses desapareció. La razón, a partir de ese momento, se convirtió en la nueva constructora de realidades; nacida de la evaluación especulativa del mito agonizante le dio el golpe de gracia. Verdugo y relevo, la sociedad fundada por ese nuevo mito —y por ello, indiscutible realidad— es la nuestra. Ya



cuando Virgilio escribió su *Eneida* el triunfo de la diosa razón era rotundo. No es digno de asombro que nunca haya podido terminar plenamente su visión épica del mundo; esa visión ya no existía. Si sobrevive un halo de la potencia mítico-épica en la *Eneida* no fue, como muchos cándidamente suponen, por su estilo —magnífico, pero ya anacrónico— ni por la ardua investigación histórica de su redactor— más un lastre que un impulso— sino por ser el último vuelo, la última danza de las musas. *A pesar* de Virgilio, el mundo de los dioses cantó por vez última. Después de ello, la religión se convirtió en filosofía. Ni siquiera el naciente cristianismo pudo destruir la herencia de Sócrates; tuvo que pactar con la filosofía y nacer, por los siglos que todavía vivió, un amasiato glorioso y, sin embargo, marchito. La pompa de un funeral alargado por siglos y siglos.

F2)

La fuerza natural y *real* de los mitos se convirtió, en la sociedad cristiana de occidente, en alegoría... Resultaba inaceptable considerar como *real* lo escrito en los poemas épicos de Homero —ecos de una religión muerta, pero enemiga— como también inaceptable sería eliminarlos o ignorarlos. Heredera tanto de la potencia aún mítica del pueblo hebreo como de la razón que en su momento de esplendor e incendio— produjo la cultura grecorromana, la Iglesia Católica, y con ella el mundo cristiano, el mundo occidental, convirtió la poesía épica en símbolo que interpretar; la despojo de realidad y la convirtió en máscara.

A todo esto apunta Mircea Eliade:

[...] la mitología de Homero y de Hesiodo continuaba interesando a las élites de todo el mundo helenístico. Pero a los mitos ya no se les interpretaba literalmente: se les buscaba ahora “significaciones ocultas”, “sobrentendidos” (*hyponoiai*) [...] El método alegórico se extendió con Filón al desciframiento y la ilustración de los “enigmas” del Antiguo Testamento [...] Según ciertos sabios, la alegoría no fue jamás popular en Grecia; tuvo más éxito en Alejandría y en Roma. Gracias a las diferentes interpretaciones alegóricas, Homero y Hesiodo se “salvaron” a los ojos de las élites griegas [...]. De este modo, sucede que una mitología secularizada y un panteón evhemerizado [por Evhemero que interpretó los mitos como si fueran documentos históricos alterados por la superstición] sobrevivieron y se han convertido en objeto de investigaciones “científicas”, y esto porque la antigüedad moribunda no creía ya en los dioses de Homero ni en el sentido original de sus mitos.<sup>28</sup>

Nada escapó a esta racionalización de la potencia mítica del mundo, salvo el enigma del crucificado. Las mentes más dotadas de su tiempo se encargaron de

---

<sup>28</sup> Mircea Eliade, *Mito y realidad*, op. cit. pp 172, 173, 174.

perpetuar el equívoco. La poesía se convirtió en instrumento de conocimiento, código que descifrar y dejó de ser cuerpo y realidad; desnudez de los sentidos. Sólo Cristo y sus misterios —sol de sombra; dolor y goce— pudieron escapar a semejantes destrozos gracias a espíritus osados y geniales como San Agustín y a la gloria de la pasión de la herejía. Ni siquiera la Biblia evitó tales interpretaciones: la historia sagrada —casi toda— mutó en signo. Resulta digno de mención que los que llevaron al extremo tal profanación del *Antiguo testamento* fueran los mismos judíos con la creación de la cábala.

Esto no quiere decir, por supuesto, que la religión viva haya caído en una esclerosis; el creyente común, el hombre de todos los días, no tenía noción de las delicadezas filosóficas de los teólogos y exégetas. Para él la creencia en los santos, en la Virgen, en Cristo y Dios padre continuaba manifestándose como una realidad tangible. La Edad media se debatió entre las lamentaciones —derramamiento de sangre y vida— de las procesiones por el Camino de Santiago y el silencio —el reflejo y las páginas— de las celdas de los teólogos.

Así, no es de sorprender que se haya creado una escisión todavía más fuerte entre la lírica popular y la poesía letrada.

Si es innegable que ya desde los poetas griegos, había una ruptura entre estas dos formas poéticas— más que nada por motivos extraliterarios—, realmente ésta era bastante difusa; no existía una tajante diferencia formal entre ambas formas. Más aún; la poesía “culta” era leída y cantada por y para el “pueblo”. Asimismo, la creación popular influía decisivamente en la lírica.

Durante el Medioevo, en cambio, ambas formas se separaron de forma casi irreconciliable<sup>29</sup>. Por un lado, la poesía popular continuó con los temas tradicionales de la lírica; el amor, el lamento, el tiempo... Indudablemente mucho se le debe a los juglares que mantuvieron viva la tradición del canto durante aquellos siglos. Éstos conservaron viva ante un público agradecido y expectante la desnudez de los sentidos frente a las palabras. Las palabras y la música llevadas por ellos les dieron palabras a los sentimientos y sueños de innumerables generaciones. La poesía continuó revelando las palabras al público. Las estremecedoras letanías religiosas que continuamos escuchando hoy día nacieron —muchas de ellas— de esa energía salvaje y sensible de la lírica popular.

---

<sup>29</sup> Tan es así que los continuos intentos por restablecer una primitiva, y realmente ficticia, unidad entre la lírica popular y la poesía han sido infructuosos. Ni el gran huracán poético del romanticismo ni el popularismo de la joven Generación del 27 lo consiguieron. Quizá hubo un momento en el que casi volvió a suceder esto: los trovadores renacentistas. Sin embargo ese momento irreplicable será tocado posteriormente.

Entretanto, una forma inusual dentro de la poesía fue creada por un grupo de letrados. Antes dije cómo la Revelación religiosa misma, el mito, la epopeya, fueron tratados como vastos códigos a ser descifrados. Se trataba de una forma de entender a la luz de la razón y de la filosofía escolástica— el triunfo de Platón— los escritos religiosos. Pugna entre la razón y el enigma del crucificado; los filósofos y teólogos medievales vivieron quizá más que ningún otro espíritu caminando al borde del abismo. ¡Cuántas horas de insomnio habrán sufrido al tratar de conciliar dos mundos tan distintos!, ¡cuántos de ellos no habrán naufragado en sus mismas trampas discursivas! La solución aparente a todos sus problemas —salvo el Gran misterio de Dios y su hijo— fue la alegoría. La solución al dolor religioso fue convertirlo en cifra y clave.

Empero, quedaba todavía el gran problema de la poesía clásica y la de los textos líricos de la Biblia. El arte representó, sin duda, todo un problema para los teólogos cristianos. A diferencia de los musulmanes, el cristianismo no podía ignorar y reducir al silencio el arte antiguo: él mismo se reconocía deudor del pasado grecorromano. Si la filosofía fue, con sus problemas ya planteados, relativamente fácil de asimilar— la mayor parte de los escritos filosóficos no rozan temas que pongan en jaque las creencias religiosas ni del cristianismo ni del Islam—, el arte era otra cosa. El arte, como ya lo había señalado un horrorizado Platón, carece de lógica y de moral. Hambre de carne y de pasiones; entregado a los sentidos, el artista es el mayor mal del espíritu. Para una religión fundada en el temor al pecado carnal, en las ideas de los neoplatónicos y en los irritantes comentarios de San Pablo —en la idea del cuerpo como un agente de perdición; en una moral—, el arte no podía sino resultar escandaloso.

Con la poesía épica no debieron tener mayor problema; reduciendo los escritos originales griegos a su anécdota y— sobre todo— tomándolos como un gran código de sabiduría iniciática, prescindían del escándalo. En cuanto los doctos se encargaron de conservar esas obras, quedaron castradas; se volvieron aceptables —no porque su fascinación no las habitara ya sino porque ahora eran consideradas *seriamente*. Ante la *seriedad*, el arte se degrada en discurso; en la *seriedad* el mundo queda devorado por un bostezo.

La poesía lírica y— sobre todo— ciertos momentos de las *Santas escrituras* resultaban más difíciles de subyugar. En este caso resultaba casi imposible reducirlos a anécdotas. Dos fueron las soluciones; en el caso de la lírica grecorromana, simplemente se le hizo el silencio; a los libros líricos del *Santo libro* se les *descubrió* —por su importancia— una lectura alegórica llevada hasta sus extremos.

No resultaba difícil silenciar los ecos lúbricos de Anacreonte; ya de por sí no existían muchos documentos de sus escritos. Lo que debe de reconocérseles a los religiosos es que hayan conservado muchos fragmentos de la poesía lírica antigua. Mucho más sencillo hubiera sido mandarlos a la hoguera... Ciertamente, su lectura estuvo estrictamente coartada y se les reconocía más bien por su maestría formal, sin embargo no se hizo una quema a granel de las obras de Safo y Virgilio. Injusto sería en este momento no mencionar someramente —mucho se ha escrito de este tema— de los goliardos que, al igual que los juglares populares hicieron posteriormente, mantuvieron viva la fuerza voluptuosa de la poesía. Resonancias de Virgilio y Catulo retumbaban aún en el mundo medieval.

F3)

Fue en este mundo donde nació la poesía alegórica.

Creación ardua e intelectual más que inspirada, la poesía alegórica representa una verdadera anomalía. Hasta este momento he querido establecer ciertas diferencias entre el discurso épico y el lírico. Diferencias que, como ya anoté, ciertamente existen, y son significativas, pero que no son estrictas ni absolutas. La poesía alegórica sí representa un cambio histórico, quizá excesivo.

En las primeras páginas hice notar que la poesía —al igual que el mito— es considerada siempre por el poeta, y por el lector mismo, como parte integral de esta realidad. Más todavía; la poesía es la revelación de la vida; de cada instante de una vida; su verdadero rostro. Las palabras de la poesía no son una mentira o una creación intrascendente, sino que son la verdadera fundación de nuestro mundo. Asimismo, hay otro aspecto; son esas palabras —y no otras, nunca otras— las que develan el mundo. Hay algo mágico, sagrado, en la poesía. El poema permite decir lo indecible; no hay palabras fuera de él. En el poema las palabras vuelven a su fuente primordial y el canto expresa al mundo; palabras y mundo vuelven a fluir juntos; un prodigio se apodera del instante y todo pacta, todo florece. El poema no *quiere decir*, el poema dice. No hay interpretaciones justas. Lo indica Octavio Paz:

De nuevo; el sentido de la imagen es la imagen misma. El lenguaje traspasa el círculo de los significados relativos, el esto y el aquello, y dice lo indecible [...] El lenguaje no indica ni representa; presenta. No alude a la realidad; pretende —y a veces lo logra— recrearla. Por tanto, la poesía es un penetrar, un estar o ser en la realidad.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Octavio Paz, *El arco y la lira*, FCE, México, 1956 (2005, decimoquinta reimpresión). P 112.

La poesía alegórica, es verdad, no considera a la poesía como una actividad fatua. Al contrario. Lo que fue canto, juego y sentidos abiertos al mundo se convierte en código de sabios, en fórmula y ley, en conocimiento y lógica. La alegoría no es un símbolo, sino un código para iniciados. Debajo de ropajes y ropajes de formas retóricas, aprendidas con maestría de los clásicos, se esconde un mensaje para los entendidos. No una emoción o una sensación —y qué es la poesía épica, la lírica, el mito inclusive, sino la sensación del mundo descubierta, la sensación indescriptible del mundo expresada— sino un razonamiento, una filosofía, un mensaje erudito.

Octavio Paz apunta:

[...] cualquiera que sea la figura que adopten, las figuras alegóricas no son realmente formas sino configuraciones de signos. Su ser es ser signo. [...] En la alegoría desaparece la distancia entre el ser y el sentido: el signo devora al ser. Cada elemento de la alegoría [...] es un atributo y cada atributo es un signo. Pero la alegoría nos oculta aquello mismo que nos presenta. No es una presencia, aunque asuma una forma corpórea, ni es algo que se aprehende con los ojos y de golpe sino lentamente y con el entendimiento: ver una alegoría es interpretarla. Contemplamos las formas del mundo, desciframos las alegorías.<sup>31</sup>

No niego la emoción ni el sentimiento de adentrarse en un mundo de iniciados al leer y desentrañar los misterios de un poema alegórico, sin embargo —y citando a Borges— su mundo me parece de una perfección de ajedrecistas y no de ángeles. Si un poema es comparable a la perfección y deslumbramiento de un instante; la alegoría recuerda más un tomo de Kant, pero mucho más confuso. No es extraño, entonces, que los poemas alegóricos sean tan poco leídos hoy día; no es extraño que sean tan citados y admirados —aunque tampoco los lean— por espíritus deslumbrados por una supuesta erudición de claustro. Tampoco debería extrañarnos que la alegoría sea una forma en extinción en la poesía occidental— y que sea prácticamente inexistente en otras tradiciones.

Más cerca de la filosofía y de la teología, del conocimiento racional, que del arte, la poesía alegórica no es sino un tratado envuelto en la retórica. El verdadero padre de la alegoría fue Platón con sus *Diálogos*.

Sin embargo estoy siendo parcial en mi juicio. Indudablemente existen obras que realmente llegan —tal vez a pesar de sus creadores mismos— a ser un puente entre la forma alegórica y la poesía; puentes grandiosos y solitarios. Hay que coincidir con José Emilio Pacheco: “Al ver a Dante por la calle/ la gente lo apedreaba. Suponía/ que de verdad estuvo en el infierno”. *La Divina comedia, El paraíso perdido, Primero sueño*

---

<sup>31</sup> Octavio Paz, “Contar y cantar” en *Obras completas II Excursiones/Incuriones*, FCE, México, 2003, pp 78, 79.

inclusive<sup>32</sup>, son monumentos donde la pesada retórica de la alegoría se desprende de sí y las palabras nos transportan, nos guían por sí mismas; asoma la pasión de Beatriz, la rebeldía de Satanás... De la alegoría surge el símbolo; de la razón se eleva la pasión triunfante. Indudablemente dentro de la obra mayor de Dante existe un conocimiento y una erudición extraordinarias, empero lo deslumbrante de él es su poema en sí; la sensación que en nosotros despierta. Nada más soporífero que enfrentarnos a una edición anotada minuciosamente por un supuesto erudito de *La Divina comedia*; nada más apasionante, turbador, que enfrentarnos a ella por nosotros mismos.

F4)

Los grandes poemas alegóricos— en lengua española, al menos— culminan con la obra de un mexicano: José Gorostiza. *Muerte sin fin* es, sin ponerlo en duda, un poema proveniente de la misma tradición que había dado a luz, también en México, a *Primero Sueño*. Poema sobre la gloria y la miseria del ser, sus imágenes no remiten a la tradición romántica —que es la tradición moderna. Alegoría en un mundo en que la pasión y el sueño animan a occidente, *Muerte sin fin* perdura por conseguir que la pasión hable a través del conocimiento. Momentos *eléctricos* atraviesan, por instantes, su fatigosa ejecución. Más allá de todas las interpretaciones sobre el poema, más allá del asombroso bagaje cultural, simbólico y filosófico detrás de su realización, *Muerte sin fin* perdura porque, al igual que los grandes poemas alegóricos del pasado, rebasa los límites rígidos y estériles del género revelándose como pasión; canto.

Con todo me adelanto; la Edad media estuvo, también atravesada por otro mundo; la mística.

El fenómeno místico es propio de las religiones en pleno florecimiento; jadeo e iluminación; cuerpo enfebrecido y santidad. Las visiones sólo pueden existir cuando el hombre *siente* en su fuerza y en su cuerpo a Dios mismo. Al lado de los arrebatos de Ángela de Foligno, todas las palabras de Santo Tomás se convierten en letra muerta. Ante la pasión, la presencia vívida del Absoluto, la teología queda en silencio.

---

<sup>32</sup> *Primero sueño* es un poema que siempre me ha causado problemas; nacido en una época en que nuestra lengua no se inclinaba por lo alegórico (era el auge del barroco, forma extremadamente problemática que más tarde se tratará, y eran los metafísicos ingleses los grandes escritores de alegorías), es uno de los pocos poemas que claman por el conocimiento, por el saber. Mucho se ha escrito sobre la condición de sojuzgamiento de Sor Juana —y la han convertido en su símbolo algunas feministas—, pero me parece que su poema no es propio de una mujer —ni de un hombre— sino de un robot, algo monstruoso. Sin embargo debo de confesar que la emoción se hace presente pues su viaje termina, como el de Gilgamesh, en el fracaso; eco del destino humano.

Por otra parte, y dado que no sé dónde incluir este comentario, existe un caso sumamente extraño en la poesía lírica; William Blake. Muchos consideran su obra como alegórica. No concuerdo con esa idea; su poesía es más la creación de una nueva religión: un culto sin adeptos, lo que lo hace más glorioso. Esta idea, de cualquier forma ya la desarrollé en un ensayo que tal vez dé a la imprenta.

La Edad media vivió más que ninguna otra la contradicción, el frágil equilibrio, entre la religión y el conocimiento. Sus grandes filósofos fueron también fieles. Espíritus como San Agustín son majestuosos. El mundo todo fue meditado –por los ilustrados– con una lógica aristotélica implacable. Lo que quedó intocado e intocable fue el enigma del Cristo.

Es natural que esto haya sucedido así: una naciente religión atrae y hechiza. Nadie queda libre de su influjo; de su vitalidad sin límites. Lo irracional, lo sensible y lo numinoso, son parte inseparable de una religión; todo Absoluto es impensable e inexpressable. No es posible *especular* sobre lo divino, sino sentirlo. Ante el absurdo queda tan sólo la fe.

La potencia sagrada de los antiguos dioses, ya agonizantes, quedó legada a un misterio; el misterio absoluto del dios cristiano. La poesía misma, el arte todo, mutó en tributario de la religión; una religión todavía pasional e inexplicable; una religión fanática, plena de gemidos de éxtasis y de nacimiento. Una religión viva. El arte, lo sagrado en estado natural, fue encauzado hacia el mito más imponente de occidente, el mito más intensamente intolerable para la razón; el de un Dios único que se sacrifica por amor a sus criaturas.

El frágil y precario equilibrio entre la filosofía y la religión de Cristo parecía destinado a derrumbarse. Nada de ello sucedió. Al contrario; la fe cristiana se mostró como la fuerza más pujante –hasta la llegada del Islam– que haya conocido la historia humana. El motivo de esto es ciertamente complejo y no es mi intención escribir más sobre ello –mis fuerzas intelectuales, además, no me alcanzan para reto semejante–, sin embargo sí quiero apuntar algo: la fortaleza del cristianismo medieval provino tanto de su teología como de las herejías que lo acompañaron; de su frágil equilibrio entre el pensamiento y el fanatismo.

No existió –no existe, con la notable excepción del hinduismo– ninguna religión que alcance el grado de sutileza filosófica y teológica de la religión cristiana. Los espíritus ilustrados no podían resistirse a éste pensamiento como sí lo hicieron ante los dioses griegos y las divinidades propias de cada pueblo; era de una precisión y lógica impresionantes. Al principio los filósofos estoicos y neoplatónicos vieron con desconfianza una religión que parecía contradecir cualquier tipo de conocimiento racional; verdaderamente la figura del crucificado representaba un dislate, un reto y una burla. Sin embargo, ya para el Medioevo los cristianos más doctos habían conseguido conciliar sus creencias con el neoplatonismo y borrar los últimos rastros del estoicismo. El único escollo– imposible de explicar alegóricamente–, el Cristo, fue

brillantemente descrito por los Padres de la Iglesia. Sin San Agustín y Santo Tomás, la religión cristiana jamás hubiera podido conquistar el corazón de un imperio que había conocido a Séneca y a Platón. La lógica implacable de la teología cristiana acogió a los espíritus más brillantes de su tiempo. La disidencia, la crítica— que anteriormente había resultado en el derrumbamiento de los antiguos mitos— era apenas insignificante ante una religión todavía viva y fuerte; toda crítica filosófica precisa de un público para ser bien recibida; para poder existir. Toda crítica al conocimiento del mundo desde el cristianismo fue silenciada o descalificada. No había llegado todavía la hora del crepúsculo del último de los dioses.

La herejía, por otra parte, es imposible en una religión moribunda; para que existan las religiones es necesario que sean totalizadoras, que sean producto del fanatismo. Una religión muerta no produce herejes ni santos. El pueblo llano siente la pasión de Cristo y sus milagros como una evidencia palpable de la majestad divina. La fe guía al mundo de nuevo. Un hereje es, ante todo, un creyente; no se puede construir sino sobre la existencia evidente y firme del otro mundo. No se puede atacar lo que no existe. No se puede, asimismo, ser un santo si Dios no existiera. No se explican las peregrinaciones ni las cruzadas si la presencia de Dios no llenara cada momento de la vida del creyente; si Dios no estuviera presente en el mundo. La fuerza totalizadora del mito es la vida de la Edad media.

Una creencia absoluta absorbió en su seno— como ocurre con toda verdadera creencia— al universo todo. Es verdad; occidente nunca conoció— hasta entonces— una fe más sanguinaria ni más intolerante que la cristiana. Es natural: ninguna fue tan universal ni se *creyó* tan amenazada por el *otro*. Primero había que derrumbar los últimos vestigios de los dioses paganos, destruirlos; luego había que resistir los sarcasmos y burlas de los estoicos; derrumbar las creencias ancestrales de otros pueblos. Por último, enfrentarse a ese enemigo —él mismo fiero e inspirado— que fue el Islam. Sólo así era posible dar al mundo al nuevo Dios; al verdadero. Ninguna religión se implantó y se fundó sobre más sangre porque ninguna llevó su fe a proporciones universales; ninguna conoció al universo como una meta y un límite.

La fuerza bárbara de la religión la mostraba aún viva. El hombre se encontraba, nuevamente, a salvo; tenía conciencia del mundo y de Dios. Más allá de la teología—que supo encandilar a espíritus aquejados de filosofía; que contuvo todo ataque—, fue la creencia salvaje y franca la que mantuvo vivo al cristianismo; el último Dios *de todos*.



Los místicos son espíritus voluptuosos: hambrientos de ser. Nada más alejado de sus éxtasis que la teología; nada más querido por ellos que ese cuerpo entregado en el jadeo de un instante. Eróticos de lo desconocido; atormentados por un amor que *no es de este mundo*, la llama de los místicos nace de la creencia y, sobre todo, de la evidencia de los sentidos. La potencia carnal del mundo y de Dios. Imposible imaginárselos en su celda absortos en lecturas filosóficas; sus visiones— sus raptos— los llevaban más allá de sí mismos. Las paredes de los conventos crujían por los aullidos descomunales —mezcla de dolor y placer sobrehumanos— de las visionarias; las pieles laceradas de los santos temblaban con un brillo lúbrico. El mismo San Francisco de Asís, emblema de la humildad y la devoción, fue atacado por la llama quemante de los estigmas y del amor *a este mundo*. Suma de contradicciones, el espíritu de Satanás no les era extraño. Enamorados de la eternidad, buscaron darle cuerpo a un Dios ausente. Nadie les debe más que Él; ellos le dieron todo. Su cuerpo enfebrecido, su mente con brillo de herejía; su ternura sin límites, no son diferentes a los de cualquier enamorado.

Dice Cioran:

Le mystique ne vit ses extases ni ses dégoûts dans les limites d'une définition: sa prétention n'est pas de satisfaire aux exigences de sa pensée, mais à celles des ses sensations. Et la sensation il y tend beaucoup plus que le poète, puisque c'est par elle qu'il confine à Dieu<sup>33</sup>

Sin embargo no debo continuar. No es el motivo de este ensayo el fenómeno místico —enamorados del Absoluto— sino la poesía.

Cierto es que los grandes poemas místicos cristianos— también existen poetas místicos sufís en occidente— no fueron escritos durante la Edad media sino ya bien entrado el Renacimiento. Sin embargo, la gran cauda de testimonios se encuentra en la Edad media. Más todavía: la experiencia mística se confunde con los orígenes del cristianismo; con los de cualquier religión. No hay otra manera de nombrar las experiencias descritas en la Biblia. La mística es el fundamento de toda religión; es el milagro presente en un cuerpo. La Edad media es riquísima en relatos de experiencia místicas. Pocos visionarios medievales escribieron su experiencia —y menos todavía lo hicieron con inspiración poética—, empero los testimonios de su existencia son incontables. Algunos, como Angelus Silesius y el Maestro Eckhart, resolvieron sus ansias en insondables dísticos o en sermones de misteriosa impenetrabilidad. Sus intentos de explicar el Absoluto, de glosar sus experiencias, fueron infructuosos;

---

<sup>33</sup> E. M. Cioran, *La tentation d'exister*, Gallimard, 1956, p 158.

alejados de la claridad racional del discurso llegaron, casi, al canto. Otros —y el más magnífico ejemplo es San Francisco de Asís en su *Cantico de las criaturas*— culminaron con más naturalidad en la poesía.

Que la mayor parte de los místicos medievales no escribieran no debería de sorprendernos; una experiencia tan profundamente personal, una Iluminación de esa naturaleza, no admite expresión en palabras; es indecible. No hay, tampoco, una verdadera motivación para intentar siquiera tal empresa inverosímil. El mundo y sus milagros se sienten, no se escriben. De qué le serviría a un místico glosar su experiencia si sabe desde un principio que es imposible intentarlo, si sabe que tan sólo hacerlo lo haría aparecer como un hereje, merecedor del ostracismo en el mejor de los casos o de la excomunión y el castigo en el peor.

Es completamente natural que la Iglesia haya mirado con tanto recelo a los místicos; su existencia significa que la experiencia de Dios es posible fuera de la Iglesia misma. Más allá de la moral cristiana, más allá de la sociedad y sus normas, más allá de cualquier institución por más santa que ésta sea, es posible conocer a *Dios*. Más aún; es posible sufrir sus misterios, el gozar su cuerpo en este mundo; tenerlo todo. La mística implica la *creación erótica* del Reino de Dios.

Empero, el silencio de los místicos los condenó ante el pueblo. Los místicos *debieron* ser herejes, creadores de nuevas religiones, pero su ensimismamiento los convirtió tan sólo en *casos*. Toda religión parte de una visión; sólo unos cuantos fundan de ella una religión. Los demás la viven por sí mismos; seres intensos y sensuales, pocas veces sucumbieron a la tentación de instaurar nuevos cultos.

La poesía mística no es, empero, la creación de una nueva religión sino la expresión de lo sagrado que inspira a todas las religiones. El poema no nace de la fuerza de un hombre ni de su capacidad para glosar sus experiencias, sino de la Iluminación de la —inspiración— que lo fuerza a decir lo indecible. Si la experiencia mística es una *prueba* de lo sagrado, un milagro; no es menos milagroso que a través de las palabras de un hombre podamos sentirla. El canto nos hace vivir ese instante; lo hace presente. El canto es la fuerza de lo sagrado que toma cuerpo. Verdaderamente es imposible decir la experiencia de la Iluminación, sin embargo, la poesía la canta; la expresa; la hace presente. El canto va más allá de las palabras; es el sentir en estado puro.

Ni San Francisco de Asís ni San Juan de la Cruz ni Santa Teresa buscaron jamás ser teólogos ni eruditos; ninguno de ellos se contentó con formar un culto o una herejía; ninguno de ellos culminó en el silencio; ninguno de ellos convirtió sus visiones,

sus sentidos, en un discurso. Expresaron su sentir; nos hicieron partícipes del milagro. A través de su canto —por unos instantes— vemos el rostro de Dios; de *nuestro* Dios.

En un mundo donde la potencia reveladora de la poesía había quedado acallada por los laberintos y ropajes pesados de la alegoría o relegada de la historia —aunque no de la voz viva— en la lírica popular, fueron los poetas místicos los que vivieron nuevamente su corporeidad. En un mundo donde las pasiones de este mundo, su vitalidad, su materialidad, habían sido condenadas a favor del indefinido Reino de Dios, fueron los místicos los que trajeron ese Reino a nuestras sensaciones; los que expresaron nuevamente el absoluto. La poesía se hizo cuerpo de nuevo; el cuerpo se reveló de nuevo como sagrado. Nuevamente; los manantiales del canto.

Nada, ni los comentarios alegóricos de los estudiosos, ni los de un amedrentado San Juan de la Cruz mismo, han podido acallar esa fuerza creadora; esa mirada de lo sagrado en un cuerpo; el nuestro.

G)

G1)

La baja Edad media es testigo del nacimiento de la poesía trovadoresca. Poeta de multitudes, cantado y conocido por el pueblo, el trovador tiene aún algo del viejo cantor popular que recitaba las canciones antiguas. Sin embargo con el trovador la figura del creador, del poeta, irrumpe en la lírica popular. Ciertamente es que los juglares —con los que con imprecisión se les confunde— eran interpretes de cantos y poemas, sin embargo no debemos equivocarnos; el trovador podía ser interprete, pero nunca era *sólo eso*. Ello no implica que antes de la aparición de la figura del trovador la poesía popular se limitara a repetir las antiguas canciones. No; indiscutiblemente existieron nuevas composiciones, nuevas formas inclusive, surgidas del pueblo. Sin embargo, no existía entonces la idea de un autor. Creación anónima, enriquecida por generaciones y generaciones, la lírica popular era un rostro a la vez magnífico y oculto.

Ya para cuando nació la figura del trovador otro tipo de poesía había nacido: el Cantar de gesta. Más que un tipo poético distinto, la canción de gesta fue una épica popular; una épica anónima. No pienso extenderme con esta forma —de la que nacieron indudablemente inapreciables obras— pues realmente apenas hay algo más que decir. Además de algunas características distintivas ya suficientemente estudiadas, apenas hay diferencias con las creaciones épicas antiguas.

Sin embargo, a pesar de la magnificencia del Cantar de gesta y de la figura del juglar —y del mester de clerecía, que no me interesa particularmente—, el trovador fue ya otra cosa. El nacimiento de la idea del amor cortés; la vuelta a los temas clásicos; la creación de toda una cultura que habría de revelarse plenamente después del Renacimiento se gestó en la figura del trovador. No hay manera de medir el influjo —que llega hasta nuestros días— de los trovadores provenzales; el mediodía de la Edad media. Con ellos la hasta entonces ignorada poesía popular volvió a mostrar su rostro; le dieron nombre y cuerpo. Reyes y mecenas protegieron o persiguieron a los trovadores y a sus obras; nunca les fueron ajenos. Si queremos encontrar las raíces de la poesía de occidente no es necesario remontarnos a Grecia y Roma, de mucha menor importancia deben considerarse las fatigosas creaciones alegóricas y eruditas del Medioevo. Hay que escuchar los cantos de los trovadores. De ahí toda la creación, de ahí nuestro mundo.

Pound lo señaló con toda justicia: el trovador es la raíz y el vuelo de toda la poesía occidental; es lo que somos: nuestros sueños, nuestras pasiones; nuestra realidad. El trovador no *creó* el mundo; le dio voz y palabras.

Sin embargo, la figura retadora y entrañable del trovador siguió siendo vista por debajo de la labor ardua y docta de los eruditos, de sus lecturas alegóricas. Es realmente digno de asombro que la mayor parte de esos textos haya desaparecido y que, en cambio, se conserven las obras ocultas y heterodoxas (extraño, por ejemplo, que *Libro de Buen amor* sobreviva). No lo es, en cambio, que las pocas alegorías que sobrevivieron sean tan poco leídas y que, en cambio, la obra de los trovadores —conservada gracias a mecenas amantes de la poesía— continúe cautivando.

Ya en las postrimerías de la Edad media aparece en Italia un grupo de poetas que habría de marcar decisivamente la poesía del Renacimiento. Provenientes tanto de la tradición de los trovadores como de la herencia letrada del Medioevo, los poetas del *Dolce stil nuovo* permitieron, de una vez por todas, que la poesía trovadoresca fuera tomada en cuenta. El inconmensurable talento de Cavalcanti, Guinezzelli y Dante marcó para siempre el desarrollo de la lírica. Sin la *Rimas* de Cavalcanti o la *Vita nuova* de Dante, probablemente el esplendor de la lírica trovadoresca se habría perdido para siempre. Dante, el más amplio de todos estos poetas, el de mayor registro, fue probablemente el que legitimó con más ímpetu la creación lírica. Su monumental *Divina comedia* sigue siendo una alegoría, pero una alegoría tocada por la pasión humana; cierre de la Edad media y comienzo de la aventura renacentista. Dante, el erudito Dante, no fue el único— y tal vez ni siquiera el más dotado— de los líricos del

*Dolce stil nuovo*. Fue, quién lo duda, el más importante; el más amplio. Con su *Divina comedia* y, sobre todo, con su *Vita nuova* permitió a la lírica trovadoresca mostrarse abiertamente y sin tapujos. Si los trovadores fueron el mediodía de la Edad media, los poetas del *Dolce stil nuovo* fueron su momento más brillante.

G2)

El petrarquismo, con el que realmente inicia el Renacimiento, más que una verdadera novedad es el nacimiento pleno de la estética trovadoresca. Sin el ejemplo de los poetas de *Dolce stil nuovo*, Francesco Petrarca y su inmortal *Canzoniere* es inexplicable. Él es el nacimiento; con él emerge plenamente otra poesía; la nuestra, la que se escucha desde todos los tiempos. Los juglares, los místicos, los goliardos habían mantenido —cada uno por su parte— la tradición lírica a través de una Edad media dominada por las lecturas alegóricas; los trovadores la habían renovado y recreado; los poetas de *Dolce stil nuovo* la legitimaron en una Italia que era el centro del mundo medieval. Fue Petrarca quien llevó el fuego de la lírica a todo el mundo. No porque él fuera el primero todos los países occidentales tenían una tradición trovadoresca— sino porque con él la poesía lírica volvió a ser tomada en cuenta después de siglos y siglos. La creación popular se aceptó, de nuevo, como lo que siempre fue; arte y nacimiento del arte.

Con Petrarca la alegoría deja de ser la forma letrada en la poesía occidental. Posiblemente sin proponérselo, él regresó la lírica a sus orígenes. Verdaderamente, después de la larga noche madre del Medioevo, la lírica salió, bailando y saltando, de nuevo a las calles. No hablo de los cambios formales que su poética llevó consigo a todo el orbe, sino a que la visión estética que creó sus poemas es completamente distinta de la medieval.

El amor de Petrarca no es tomado como un símbolo o un código alegórico. Sus jadeos, sus dolores, sus alegrías no son representaciones de *algo más* sino su presencia. No existe la escisión entre poesía y significado que habían intentado desentrañar las generaciones de letrados medievales. La poesía volvía a ser simple, clara y diáfana; sensación en estado puro. El amor de Petrarca es el amor que todos sentimos; sus palabras son la revelación y la fundación de lo que todos hemos sentido. Sus cantos son los nuestros.

Frente a las grandes creaciones alegóricas de la Edad media, los poemas de Petrarca —como los de Cavalcanti, como los de Guillaume de Poitiers, como los de San Juan de la Cruz incluso— parecen de una extrema simpleza; productos de un amor y

una sensibilidad grosera, mundana. Es verdad; las complejas glosas que permitían descubrir detrás de los artificios de la poesía alegórica la erudición, el sentido, son harto difíciles de emplear en el canto petrarquista. Su limpieza, su claridad los hacen paradójicamente inasibles, misteriosos.

Dije paradójicamente y enseguida me retracto. Toda la poesía lírica, en tanto presencia de una pasión revelada, es inasible e inexplicable; asimismo, diáfana; su verdad es *sentida*. No hay otras palabras para explicarla más que ellas mismas. Creación de una vida— la del autor, pero más importante que eso, la de cualquiera de nosotros— la poesía de Petrarca nos dice una vez más que es hambre de realidad y génesis de un mundo. Con Petrarca, quien es el producto final de la poesía trovadoresca, la lírica vuelve a ser canto y revelación.

España no vivió el Renacimiento de la misma manera que los otros países europeos. La visión cristiana de la Edad media nunca se derrumbó ahí de una manera semejante; el hombre nunca suplantó a Dios como el eje del universo. La estética renacentista, la poesía petrarquista, no fue aceptada sin resistencia y, aun cuando logró imponerse, lo hizo de una manera muy distinta a la forma italiana. Baste comparar la obra de Petrarca con el poema cumbre de la poesía de ese período en España: el *Cántico espiritual*.

No es mi objetivo hacer un estudio sobre la recepción del Renacimiento y de la estética petrarquista en España; tampoco hablar del impulso que, para la escritura del *Cántico espiritual*, brindaron las obras de Boscán, Juan de Mena y, sobre todo, Garcilaso de la Vega. Admirables poetas —y olvidé mencionar a Gutierre de Cetina—, crearon la tradición poética renacentista en una España que seguía, hasta cierto punto, viviendo en una Edad media que se negaba a morir.

A pesar de la obra de estos poetas, la tradición española siguió siendo una *extraña* en el panorama de la poesía europea. La obra de San Juan de la Cruz —con más fuerza que la de Boscán, Garcilaso o Cetina— lo ilustra a la perfección.

Cuando la poesía renacentista abandonaba la figura de Dios como el eje de toda poesía *seria* y cantaba los sentimientos fêrvidos del amor humano, el *Cántico espiritual* —el mayor poema místico— canta también esos sentimientos, esa angustia, respetando la estética diáfana y luminosa de la tradición implantada en España por Garcilaso. Su amor, empero, no es la mujer que se encuentra en la lírica de Petrarca; se vuelve hacia el Supremo. Clímax y caída de la mística, después de San Juan de la Cruz será imposible alcanzar de nuevo esas alturas imposibles. La poesía medieval, llena de alegorías y, con ello, de la esterilidad y rigidez del género, no podía servir para cantar

el fuego quemante del amor en el cuerpo divino. No es de extrañar que la multitud de testimonios sobre la experiencia mística en el Medioevo sea comparable con la ausencia de una poesía que la celebre y sufra. La nueva forma, el regreso de la poesía a unas fuentes donde las pasiones y el agua clara de ese fuego son sensibles, permitió *nacer* plenamente el *Cántico espiritual*. No debe resultarnos extraño, tampoco, que el poema religioso más excelso de la Edad media italiana, el *Cántico de las criaturas*, esté tan alejado de la estética alegórica y tan cercano a la tradición popular que, después de varios siglos, inspiró a los trovadores y, con ellos, al posterior petrarquismo.

La estética petrarquista, introducida con genio por Garcilaso y Boscán en España, fue determinante para la creación de la obra mayor de San Juan de la Cruz, así como una no del todo reconocida deuda con la tradición popular hispanoárabe y con los poetas provenzales. Igual de determinante para su escritura fue la tradición medieval todavía presente en España; la mística que tantos testimonios tiene durante el Medioevo sobrevive y obtiene su cantor más inspirado en una España que se resiste a entrar plenamente al Renacimiento. Fruto de esa España —que todavía hubo de vivir esa tensa situación por varios siglos— nace el gran poema místico, el gran poema español; en una España que, en pleno Renacimiento, se resiste a abandonar la fe y los cimientos de una sociedad todavía medieval.

Consecuencia natural de esta condición propia de la cultura de la península ibérica; el influjo pleno de la estética renacentista duró ahí mucho menos que en otras regiones de Europa. La evolución de las características estéticas renacentistas derivó naturalmente en las formas atrevidas y enérgicas del manierismo. Ciertamente hablar de un *manierismo* en la literatura es difícil dado que se trata de un término nacido de las artes plásticas, sin embargo es innegable un progresivo aumento en los juegos retóricos y en una cierta búsqueda del efectismo. Ello no resulta del todo inesperado; después del primer impulso la estética renacentista empezó a convertirse, ella misma, en una fórmula y un lastre. La poesía en toda Europa buscó nuevas formas. El manierismo, si es que se me permite utilizar tan molesto y limitado término, fue— en todas partes— una evolución de la estética renacentista, no su reacción.

Dije que en todas partes la estética renacentista se convirtió en manierismo. Es verdad, sin embargo, a pesar de las diferencias entre las formas adoptadas en cada una de las tradiciones europeas, ciertas características heredadas del Renacimiento son reconocibles en todas ellas. Todas estas estéticas están hermanadas y, a pesar de las diferencias estilísticas más que evidentes, no suponen una ruptura verdadera con el ideal poético surgido del Renacimiento. No hay un cambio semejante al que,

anteriormente, los poetas del *Dolce stil nuovo* significaron con respecto a la poesía culta de la Edad media.

En España, en cambio, las formas *manieristas* desaparecieron en un periodo relativamente breve de tiempo. Surgió entonces una expresión que, en cierta manera es la evolución natural del manierismo español, y por tanto de la renovación petrarquista, y a la vez una estética completamente distinta, inclusive contraria: el Barroco.

H)

H1)

Para entender el nacimiento del Barroco —que es una estética y, más aún, una cultura— es necesario remitirnos a la historia y a las características peculiares del pueblo español. Anteriormente dije que la creación de una obra como el *Cántico espiritual* —que a la vez es cumbre de la estética renacentista, su negación, y el anuncio del manierismo español— sólo podía ser posible en España. Es verdad; sólo en ese país fue posible, ya bien entrado el Renacimiento, la génesis de una obra mística; de la gran obra mística europea.

Es bien sabido que la manera en que la península ibérica vivió el Renacimiento fue, por decir lo menos, muy particular. Ahí la idea del humanismo entendido de la manera renacentista nunca permeó plenamente. Pueblo fanático, bárbaro, y al tiempo amante de las sensaciones; en él se encuentra la paradoja mística convertida en una nación. Soberbia y miserable, España es un caso— más todavía que Alemania— en la cultura occidental. Nunca ha existido un pueblo que, a pesar de su grandeza imperial, esté más aislado de otras naciones que el español. El Renacimiento significó para España un reto y una sacudida, no una revolución. Incapacitada para aislarse de su tiempo y regresar a la Edad media —de la que todavía no salía y que, paradójicamente, añoraba—; imposible también le resultaba ser completamente moderna; la *reacción* habitaba en ella. El gran Cristo de la iglesia católica medieval encontró en ella el último bastión de su gloria.

A esto Guillermo Díaz Plaja dice en *El espíritu del barroco*:

Es evidente que en la primera mitad del siglo XVI la irradiación del Renacimiento italiano procura a Europa una unidad espiritual, reflejo de unos ideales comunes [...] Ahora bien: lo que diferencia las distintas mentalidades nacionales europeas es el ritmo del proceso que va de la importación a la integración plena de estos ideales renacentistas. Por un mecanismo hasta



cierto punto paralelo sabemos que el idealismo platonizante de la cultura itálica del primer Quinientos evoluciona en cada país en modo tal que, al injertarse, se incorpora a sus formas específicas [...] Es decir que asistimos [...] a un proceso de incorporación geográfica que conduce necesariamente a una diferenciación estilística acentuada precisamente con el paso de lo renacentista a lo barroco. [...] De esta suerte hay que estudiar los fenómenos del Barroco europeo como formas secesionistas o separatistas del noble tronco renacentista cuya ley mantienen con noble rigor, Italia primero y Francia después.<sup>34</sup>

Desgarrada y, sin embargo, orgullosa de su paradoja, España se encontró, de repente, en una época que no entendía y a la que ya era demasiado tarde para enfrentar. El tiempo ya había hablado y el Renacimiento también era parte de ella, así sea a su pesar. La España obcecada del pasado y orgullosa de su curioso anacronismo no pudo negar del todo el Renacimiento a pesar de su singularidad; lo recreó a su manera. Su verdadero enemigo vino, paradójicamente, de otro país donde el Renacimiento había sido contrario a su espíritu nacional: Alemania.

La visión alemana del mundo siempre ha resultado paradójica; *bárbaros* por vocación, su espíritu no se inclinó jamás ante la potencia del mundo grecorromano. No hay, posiblemente, pueblo más visceral. En la época del primer cristianismo, un furor devoto al crucificado la recorrió; cuando Roma se volvió imperio católico, el arrianismo y cientos de otras herejías encontraron ahí terreno fértil. No es eso todo; posiblemente no exista un pueblo que haya conservado más sus tradiciones populares antiguas. Un pueblo como el alemán parecía bendecido con un destino semejante al español. No fue eso lo que sucedió.

Que el Renacimiento en Alemania no alcanzó el mismo esplendor que en los países mediterráneos es incontrovertible. No hay realmente un legado artístico comparable al de otros países (sí una abundante tradición popular); su Renacimiento estético fue, con brillantes excepciones, un pálido reflejo del italiano. Su humanismo sí alcanzó cierto brillo, sin embargo se trataba de un pensamiento demasiado excesivo, demasiado radical. El manierismo, en cambio, alcanzó un límite en la figura de Durero. Nada como sus grabados para hacer visible el mundo alemán. Sin embargo, los alemanes no eran conservadores, como los españoles; eran feroces y rebeldes. Si durante la Edad Media las tierras de Alemania fueron habitadas por numerosas herejías, no es extraño que ahí el Renacimiento haya alcanzado a Dios mismo. Alemania no disminuyó los poderes del Cristo, como el resto de Europa, ni se aferró a

---

<sup>34</sup> Guillermo Díaz Plaja, *El espíritu del barroco*, Editorial Crítica/Grijablo, Barcelona. 1983, ISBN 84—7413—207—4, pp 221, 222.

su majestad medieval, como los españoles; lo revolucionó; le dio un nuevo rostro, más moderno y, al mismo tiempo, más terrible y fanático. Lo elevó con otros medios a su antigua grandeza. Para esta empresa sobrehumana precisó no sólo de su entusiasmo intransigente, sino también del mayor invento renacentista alemán; principio indiscutible de la Modernidad: la Imprenta... Y no hay que olvidar que el primer libro que salió del taller de Gutenberg no fueron alguna de las obras de los humanistas, sino la Biblia. Desde ese instante podemos apreciar su destino. Ahí nació la Reforma.

La Reforma pudo, en la Edad Media, no haber pasado de ser una muy humilde y monótona herejía. No pasó lo mismo en la nueva época; la Reforma implicó realmente llevar el Renacimiento más allá del hombre; era llevarlo a Dios mismo. La herejía protestante era realmente la religión idónea para el Renacimiento. Despojada de las asperezas y extremismos de pensadores como Thomas Müntzer, la palabra de Lutero se convirtió en poco tiempo en una fuerza capaz de confrontar abiertamente al papado.

La historia posterior del protestantismo no habrá de ocupar más espacio en estas páginas. Lo que importa aquí es que la reacción de una Iglesia católica todavía medieval no tardó en aparecer. El movimiento de Contrarreforma agrupó en torno a él a toda la intelectualidad de una Iglesia católica anticuada, pero todavía vigorosa. De él nacen las páginas más brillantes de la teología cristiana posterior al Medioevo.

Ningún país más conservador y apasionado de la Contrarreforma que España; verdadero faro del movimiento. Si la Iglesia católica pudo superar el tremendo peligro histórico que supuso el protestantismo –que amenazaba con convertirse en sinónimo de cristianismo: Lutero en Roma– fue por España y su recién conquistado imperio. La conquista de América supuso para España la posibilidad de continuar siendo ajena al Renacimiento y crear su propia sociedad; sostener sus mitos y su paradójica identidad. Para la Iglesia católica supuso su posibilidad de continuar la lucha, la posibilidad de no perder *su* España.

La Contrarreforma cristalizó plenamente en la creación de una cultura; el Barroco.

H2)

El Barroco no fue, entonces, sólo una tendencia artística, una estética particular de un período. El Barroco, a diferencia de lo que podríamos llamar *manierismo*, no es una evolución de la concepción renacentista del mundo, sino otra visión; otra cultura. Sin embargo nos equivocariamos de forma rotunda si pensáramos que el surgimiento de la cultura barroca es una reacción franca ante el Renacimiento. No es así; el Barroco sólo es posible y es una consecuencia directa de los ideales renacentistas, lo

mismo en el arte que en el pensamiento. Asimismo, es el corolario de la Contrarreforma.

Dice Maravall en *La cultura del barroco* que el Barroco es: [...] un concepto histórico. Comprende, aproximadamente, los tres primeros cuartos del siglo XVII [...] Si esta zona de fechas está referida especialmente a la historia española, es también, con muy ligeros corrimientos, válida para otros países europeos.<sup>35</sup>

A pesar de que es incontestable que el Barroco cristalizó en una cultura europea y que ésta, como señala en posteriores páginas Maravall, estaba directamente en relación con la crisis del sistema socioeconómico medieval, me parece que resulta cuando menos ingenuo pensar que la economía es un fenómeno independiente que hace iniciar toda una cultura. Si toda Europa tuvo una *cultura barroca* no fue exactamente por una misma crisis económica. Tampoco yo fui del todo justo al decir que fue la Contrarreforma la iniciadora de esta cultura. Todo nace de algo más humano y, por ello mismo, mucho más profundo: una crisis ontológica; la crisis de un hombre que ha visto a tal punto alterado su entorno —cultural y antes que eso, existencial— que ha entrado en una crisis. Tal crisis se ve extendida a toda la cultura que se había gestado en el Medioevo.

En efecto, la cultura barroca se extendió por toda Europa. Producto y causa de la Contrarreforma católica, no podía menos que comprender todo el territorio que ésta abarcaba; Europa, el mundo. Que sus huellas puedan rastrearse hasta Italia no es de sorprender: era la sede del poder católico. Empero, nunca alcanza el desarrollo que consiguió en la Península ibérica. Arriesgaré algo: las huellas del Barroco abarcan todo el continente, pero en ninguna de sus regiones es, en realidad, más que un viento lejano, aunque poderoso. La estética barroca, para poner un ejemplo visible, nunca logra desplazar el influjo del renacentismo y acaso acentúa los rasgos particulares de cada una de las regiones europeas; sus *maneras*. Hablar de una cultura barroca en Francia o en Inglaterra resulta tan tentador como equivocado en tanto en estos países no existe una ruptura **clara** con el modelo de pensamiento renacentista. En todo caso podría hablarse de un influjo barroco que afectó el desarrollo cultural de esos países; una influencia, no la implantación de toda una cultura con señas distintivas del período renacentista.

---

<sup>35</sup>José Antonio Maravall, *La cultura del barroco*, Ariel, Col. Studia, Barcelona, 1975, Octava edición, 2000, ISBN 84—344—8339—4, pp 24,25.

Donde sí es posible hablar del desarrollo pleno de la cultura barroca es en la península ibérica. Es en España y en Portugal donde la Contrarreforma y la evolución del Renacimiento español crean una nueva cultura que se establece plenamente; que se convierte en la cultura nacional; en el modo de ser de un país. España no es el único país donde el Barroco deja sentir su influjo, sin embargo sí es la única región donde éste se confunde con la cultura de un país. No me parece temerario decir que España es el Barroco.

A esto apuntan Díaz Plaja y Maravall en los textos ya citados:

Dejando aparte lo que pudiera indicarnos la ampulosa expresión imaginativa del mediodía francés o los maravillosos frutos barrocos del sur de Alemania[...], es evidente el paralelismo, ya que no sincronismo, que ofrecen las evoluciones de las literaturas de las penínsulas ibérica e italiana. Partiendo de unos focos clásicos [...] pasamos a unas derivaciones barrocas cuyo punto de culminación se halla en los sures respectivos: Béjar, Córdoba—Sevilla, Valencia, Nápoles. Sin caer en un torpe determinismo, pero sin ignorar una realidad geoespiritual evidente, anotamos el hecho incontrovertible. La otra dimensión geográfica del Barroco ha sido señalada por Eugenio d'Ors, al llamar la atención sobre los elementos dionisiacos y extraclásicos del arte portugués. Doblemente barroca, por tanto, la Península ibérica, con respecto a Europa, por meridional y por occidental, ha de ofrecer características particularmente intensas.<sup>36</sup>

[...] los caracteres que con más claridad y con valor más general definen al Barroco, había que irlos a estudiar en los ejemplos españoles; de ahí la conveniencia de servirse de servirse también de los portugueses e hispanoamericanos [...] España, penetrada de cultura italiana en el siglo XVI, impregnada de italianismo, presente e influyente en alto grado en Italia, desde la segunda mitad del siglo XVI habría provocado una alteración en las condiciones en que se desenvolvía el Renacimiento en ésta y habría compelido a escritores y a artistas a buscar formas nuevas que desembocaron en el Barroco. [...] España, que tan eficazmente habría contribuido a descoyuntar y remover el orden renacentista, asimilaría rápidamente las formas barrocas incipientes de Italia, las llevaría a la madurez, y la influencia española las habría expandido en Francia [...] Contrarreforma, Absolutismo y Barroco irían juntos, en prueba de base hispánica, y hasta el arte barroco que se produce en los países protestantes se hallaría en relación con la influencia hispánica, tesis que otros han enunciado ya, sin reducir por eso [...] el valor creador del Barroco protestante.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> Guillermo Díaz Plaja, *El espíritu del barroco*, op cit, p 222.

<sup>37</sup> José Antonio Maravall, op cit, pp 40, 41.

No es necesario caer en los excesos que señala Maravall: si manifestaciones del Barroco existieron en toda Europa, esto no se debió a un influjo directo español (al menos no sólo a ello), sino a que toda la sociedad europea, con sus innegables diferencias particulares, vivía esa crisis ontológica. España asimiló e hizo suya la Contrarreforma; Alemania vivió esa crisis desde la Reforma y su reestructuración de la religión. Si el Barroco protestante es, en cierta manera, una respuesta al Barroco cultural afincado en España, no es menos cierto que éste sólo puede ser entendido como una respuesta ya a la nueva cultura nacida del protestantismo.

No me interesa hablar de las características formales de la estética barroca, lo cual han hecho con inteligencia muchos especialistas, sino establecer algunas señas que la distinguen plenamente del pensamiento y la estética renacentista.

Antes dije que el Renacimiento representó para España —y para el pensamiento católico todo— un reto y una sacudida. Empero, el cambio que éste representó fue demasiado universal y vigoroso para resistirse a él. Las semillas del mundo renacentista encontraron ahí también tierra fértil. Tal vez si el Renacimiento hubiera nacido en España habría sido ignorado y olvidado. No fue así y ni siquiera la conservadora península ibérica pudo pretender olvidar la historia y el peso de los años. Ahí, como en otras partes de Europa, aunque con más firmeza, se creó un verdadero y contradictorio Renacimiento español; una *manera* suya y particular.

La Contrarreforma resultó señaladamente acorde a la forma en que el Renacimiento había evolucionado en España. La Reforma luterana representó la antagonista digna del espíritu conservador de España. El recuerdo de la majestad del Dios medieval, la gran nostalgia de España y del catolicismo, encontró su rival en la visión moderna —y sin embargo fanática— del Dios luterano. La Reforma era la religión de una época que España y el catolicismo nunca entendieron del todo.

Desgarrada entre la nostalgia de la gloria de la Edad Media del catolicismo y la realidad que le rodeaba, que ya era parte de ella misma, España fue el país donde el movimiento contrarreformista —heredero también de la concepción y la ideología renacentista— se convirtió en una misión nacional. No sólo eso, sino que formó una cultura plena: el Barroco.

H3)

De esta contradicción; la de negar un cambio que ya había tomado lugar, que ya era parte de su misma cultura; la de pretender entronar un mundo y un Dios que ya

no les pertenecía, que ya era anacrónico, surge la cultura barroca. Ante la realidad y el tiempo que ya lo corroían, el Barroco optó por una fachada; una máscara. El Barroco oscila entre el pesimismo de sus pensadores y la magnificencia decadente de su fachada. La obra de Quevedo y la poesía de Góngora son, quizá y cada una a su manera, la muestra más clara de esta oscilación y esta contradicción.

Digo que el Barroco fue una cultura distinta a la surgida del Renacimiento —aunque, insisto, provocada por éste— y no exagero. Su nostalgia por la Edad media es, sin embargo, también una máscara; su mundo ya no es aquel añorado y resultaba ya imposible resucitarlo. No hay más señas en común entre el Renacimiento y el Barroco que entre este último y la Edad media...

Lo que en la Edad media fue el brillo deslumbrante de la cristiandad, en el Barroco fue la defensa de un Dios poderoso y, paradójicamente, agonizante. La fe popular y espontánea de la Edad media fue defendida por una teología cada vez menos operante. Hay gran diferencia entre las obras teológicas de la Edad media, que pensaban desde una perspectiva claramente filosófica la majestad del crucificado y las tardías obras del Barroco; éstas ya están condicionadas a responder —no en pocas ocasiones con genialidad— las paradojas evidenciadas y propuestas por los pensadores reformistas. Quizá el ejemplo más ilustrativo de esto fue la aparición de la Compañía de Jesús y su eventual persecución. Nacida y pensada como una orden militar para la defensa de la fe, intentó y consiguió una respuesta a los cuestionamientos de las iglesias protestantes sin incurrir en las soluciones del Medioevo. Empero, su misma modernidad, que en un tiempo fue escudo y puñal detrás del cual se protegió el catolicismo, la convirtieron en motivo de sospecha. Su vitalidad era una amenaza de herejía en una sociedad que se sabía desgarrada. Las piadosas ostentaciones de la religión que la misma Corona promovía eran una muestra de lo inoperante que, en la misma España, se mostraba su fe. Su majestad recuerda más la pompa de un entierro que la vitalidad que conservaba en la Edad media. Lo que había sido real se convirtió en la máscara de una realidad; una máscara detrás de lo cual nada se esconde. La fe no se demuestra; se vive.

Respecto a estas características seminihilistas y pesimistas propias del Barroco, escribe Fernando R. de la Flor:

Tierra, dominio geográfico, y, en realidad, Imperio, donde se habría producido, pues, un fenómeno de extraña naturaleza, a saber: el que una secular crisis (y por lo tanto un retracción de los mecanismos civiles del país) habría determinado una superproducción de discurso

simbólico, una hiperdimensionalización de la obra de arte, del bien cultural, ya que, al fin, todo ello es lo que llega a nosotros y nos interroga [...] Ciertamente estamos con Américo Castro en que la virtualidad española, lo específico, si se quiere de un “genio” o *alma* española [...] consistiría en haber reinvertido el *caos axiológico*, la pobreza y el enfrentamiento estamental, racial, religioso y sexual, acaecido en la “edad conflictiva”, en una escritura, en un arte que ve el mundo asimismo como caos, como fatalidad y desorden irreparables.<sup>38</sup>

Creo que la peculiaridad de esta cultura barroca hispana reside, precisamente, en lo que Maravall de entrada niega: es decir, en la capacidad manifiesta de su sistema expresivo para marchar en la dirección contraria a cualquier fin establecido [...] la más significativa singularidad de este “eón barroco” le viene también de su reconocida determinación nihilista, pues, en la época, los mecanismos de cultura se emplean con eficacia sobresaliente en evocar, precisamente, la anulación de los valores y la desestimación general de las operaciones mundanas [...] lo que con más energía y singularidad muestra una cultura como la española del Seiscientos es la apertura a mostrar una pulsión de muerte y un principio de ir más allá de todas las determinaciones, entre ellas las de la misma razón, llámese razón práctica, razón experimental o, incluso, *razón de Estado*.<sup>39</sup>

Una suerte de ontología negativa se despliega por entonces en un conjunto de nuevas nociones operativas en distintos campos de saber: algo que va desde la mística al saber de una física (sagrada), y de lo que se puede decir entonces que se constituye intencionalmente en un expresivo “elogio de la nada”. [...] Vacío cosmológico, infinitud e indefinición de lo creado, que tiene su transferencia en el propio vacío interior.<sup>40</sup>

El arte barroco que nace en este período histórico y del que muchos rasgos influyen en la creación artística de toda Europa— es también, en sus ejemplos más acabados, un extraño para la concepción estética de occidente (y del mundo todo). Más todavía; es precisamente en el arte donde estas características del mundo barroco se muestran en toda su grandiosidad.

Es conocido el juicio que divide la historia de la creación artística —occidental, debo apuntar con insistencia— en dos extremos que se contraponen y suceden a lo largo del tiempo. Esta idea concibe una oscilación que va del clasicismo griego a la

---

<sup>38</sup> Fernando R. de la Flor, *Barroco, Representación e ideología en el mundo hispánico (1585—1680)*, Cátedra, Madrid, 2002, ISBN 84—376—1960—2, pp 27, 28.

<sup>39</sup> Fernando R. de la Flor, op cit, p 19.

<sup>40</sup> *Ibidem*, pp 63, 64.

estética complicada y alegórica de la Edad Media, de ésta al Renacimiento. El Barroco sería, entonces, un retorno a los ideales estéticos de la Edad Media. Semejante concepción puede parecer cierta, sin embargo resulta demasiado simple y carente de matices para serlo.

Si bien el Renacimiento sólo puede ser considerado un regreso a los ideales del mundo grecorromano hasta cierto punto, muy limitado; el barroco no es en forma alguna —salvo desde una lectura superficial— un retorno a la forma de vida de la Edad Media. Nada mejor que su visión estética para entenderlo. A pesar de que, es verdad, las dos visiones que de la creación artística tienen ambos períodos son singularidades en la concepción humana, cada una de estas formas es distinta. La figura dominante en el Medioevo fue la alegoría; el Barroco revivió la poesía alegórica, es verdad, pero detrás de los disfraces retóricos no se esconde un *imago mundi*, sino el vacío: su *imago mundi* es el vacío, no el mundo estructurado del Medioevo. La visión del mundo que la alegoría medieval mostraba ya no existía; la visión del Barroco era precisamente la ausencia de una visión: la nostalgia de un mundo.

La maestría formal, los juegos retóricos, la ostentosa arquitectura característica del Barroco fueron la muestra palpable hasta el extremo de una creencia, de una fe. La fachada opulenta para *seducir* al *otro*, para demostrar la validez y la fuerza de las propias creencias. Sin embargo, es necesario anotar esto: tal demostración sólo es necesaria en un mundo donde esa visión ya no es operante; el creyente no tiene necesidad de demostrar nada. El espectáculo fastuoso y lleno de luces del Barroco era innecesario en la Edad media porque la fe no necesitaba demostrarse; aún estaba plenamente viva. Ante la ausencia de una verdadera convicción nace el Barroco; la máscara magnífica y vacía. No son pocos los que consideran la estética—y la cultura—barroca como una ostentación formal sin fondo, sin una verdadera visión del mundo, sin alma. No se equivocan, sin embargo olvidan que para el Barroco la máscara, la fachada, se convierte en todo; no importa lo que verdaderamente se es, sino lo que se muestra. No importa el genio —la inspiración— sino el ingenio —la maestría formal. En un mundo donde Dios se ha escondido es necesario simular su rostro; cuando se ha dejado de creer en la poesía porque ya no se tiene un mundo que cantar— es necesario representarla en artificios.

Nada mejor para ilustrar esto que la prosa de Quevedo —no su poesía, que no es un quiebre con la poética renacentista, sino una manera particular— y la poesía de Góngora. Quevedo sabe—o al menos intuye— la vacuidad de su mundo; conoce mejor que nadie la decadencia de un universo donde todo parece tornarse irreal. Su



respuesta son las sátiras, el pesimismo llevado hasta el extremo de la burla y la gesticulación. *Sueños y discursos*, al igual que el *Buscón*, son al mismo tiempo la crítica de un mundo y su corolario. Crítica porque muestra los vicios y el vacío de la sociedad barroca; corolario porque opta por la gesticulación y la danza; su desilusión es al mismo tiempo fiesta; es la máscara del carnaval; su baile es sobre un vacío. Su visión pesimista y festiva es la del barroco mismo.

Góngora es distinto, en él no se adivina ninguna crisis; su máscara ya se ha convertido en su rostro. Recuerdo lo que escribe Paz de él: “*Hace mucho quería decirlo y ahora me atrevo: las Soledades es una pieza de marquetería sublime y vana. Es un poema sin acción y sin historia, plagado de amplificaciones y rodeos divagantes; las continuas digresiones son a veces mágicas, como pasearse por un jardín encantado, pero la repetición de maravillas termina por resultar tediosa. Hay visiones fascinantes y charadas fútiles [...] En fin, ¿se puede leer con entusiasmo las Soledades? Entusiasmo: la marca de la poesía, su señal de nacimiento, el furor divino.*”<sup>41</sup>

No es extraño que Paz diga que no exista una visión del hombre en las *Soledades* gongorinas; este poema es una amplificación llevada hasta el límite de los procedimientos retóricos —del ingenio simpar— de su autor. No hay trama, no hay argumento; es un poema hecho a la manera medieval, pero sin un sustento; una alegoría donde el código no existe; una máscara detrás de la cual nada se oculta. La imagen del mundo en Góngora ha desaparecido, sólo queda la máscara, la fachada creada por el ingenio del hombre, no por la potencia divina de la poesía. No hay pasión en la poesía gongorina sino un mundo vasto de reflejos donde nada se encuentra. Sin embargo creo que algo se le escapa a Paz: ¿no la ausencia de una visión del hombre, del mundo, es en sí una visión? El mundo de Góngora es un vacío pleno de espejismos, un mundo que se sabe quimera y ficción; un vacío donde la palabra crea un mundo contrahecho cuanto magnífico. El hombre de Góngora no tiene rostro; es un fardo arrojado al vacío y que, entonces, inventa la máscara del mundo; su propia máscara. El hombre es una máscara que es su propio rostro; detrás nada se esconde. ¿No es esa la definición perfecta del barroco?; una máscara detrás de la cual no hay sino el vacío; una máscara que se ha convertido en la realidad...<sup>42</sup>

Sin embargo resultaría falaz si dijese que ésta es la única cara de la estética barroca. Es claro que la poesía es parte de la sociedad en la que vive el poeta, sin embargo siempre la trasciende. Ni la obra poética de Quevedo ni la de Lope pueden

---

<sup>41</sup> Octavio Paz, “Contar y cantar” en *Obras completas II...* Op. cit, p 83.

<sup>42</sup> Por cierto que esta idea puede remitirnos a ciertas concepciones postnietzscheanas, sin embargo será mejor tratar eso a su debido tiempo y en otros textos.

considerarse plenamente barrocas. La idea (no el estilo) de la poesía que en ellas se lee está más cerca de la visión estética renacentista. El Barroco se manifestó en ellos como un estilo, como una *manera*.

¿Existió una estética semejante en algún otro país europeo?... Indudablemente, sin embargo ésta se manifestó como un estilo y nunca llegó al extremo de la creación gongorina; el barroco en ningún otro lugar— fuera del Imperio español— fundó una cultura plenamente diferenciada de la concepción renacentista. Nunca hubo una estética barroca tan acabada fuera de España porque sólo ahí se confundió con la esencia de toda una nación... Lo más cercano que existe (en poesía, la arquitectura es otro tema) al barroco español fuera de España es la poesía metafísica inglesa. Probablemente sería oportuno confrontar brevemente ambas estéticas para mostrar sus tajantes divergencias.

La poesía metafísica recurre frecuentemente a la alegoría, sin embargo existe en ella la ambición de crear un *imago mundi*; la concepción del mundo para estos poetas aún era válida. Sus alegorías, empero, no retomaban la visión del mundo medieval; su mundo ya era otro. El Renacimiento ya había pasado por ellos. Lejos de revolverse contra él, la cultura inglesa lo adoptó; el Barroco y la Contrarreforma —en su caso el vaivén que durante varios reinados se dio entre el catolicismo y el protestantismo— se manifestaron en ellos como una acentuación de sus caracteres particulares. Más en consonancia con la poesía de Quevedo que con Góngora, su poesía no era un juego de sombras. La pasión, ausente en Góngora, se manifiesta en cada uno de sus poemas. Más todavía, sus intentos alegóricos nunca llegan a concretarse plenamente; al igual que en Dante, sus pocos poemas “alegóricos” verdaderamente importantes trascienden el género.

Es verdad que hasta este momento no me he referido a la poesía dramática. Me parece que es hasta cierto punto ocioso cuanto obvio señalar sus diferencias con la poesía lírica. No lo es tanto, empero, mostrar sus puntos en común. No pienso hacerlo ahora, sin embargo apunto que la obra de teatro se convierte en un signo y un desnudamiento de los sentidos. Independientemente de si se encuentre en verso o no (lo cual es más que nada un recurso mnemotécnico), la obra de teatro es —aunque nunca de manera rotunda en tanto signo— una materialización de la pasión y el destino... Menciono ahora la poesía dramática para referirme a Shakespeare y Calderón de la Barca. *Hamlet* y *La vida es sueño* tienen en común la profunda zozobra espiritual de un hombre ante su destino; una zozobra que se convierte en desesperación y final desesperanza; la pasión. Sin embargo existe una profunda

diferencia entre ambas obras —y entre ambos autores—; el desasosiego existencial —y podríamos decir que ontológico— del príncipe Hamlet viene de su pasión; el dolor por la muerte de su padre es el que lo hace llegar a una reflexión sobre el *ser...* Al contrario, Segismundo llega a la desesperación *a través de* la reflexión ontológica. Paz señala no sin verdad que las reflexiones y el drama ontológico de *La vida es sueño* llega a niveles de complejidad extraordinariamente más grandes que los de la obra más conocida de Shakespeare, sin embargo no apunta que el dolor y el vigor de *Hamlet* es infinitamente más vívido que el de las obras de Calderón. Shakespeare elude— salvo en algunos momentos bien señalados por Borges— la gesticulación y la palabrería filosófica; poeta al fin y al cabo su obra es pasión y entrega; signo de los hombres, pero sobre todo apasionado de la vida y sus demonios. Mientras que en Calderón el mundo se convierte en la imagen de una ficción, en un laberinto de espejos y su obra es la puesta en escena de una paradoja filosófica, en Shakespeare todo se ve rebasado por el drama y la pasión de un instante; la muerte de Hamlet es la muerte de un hombre; la agonía y la pasión del cosmos.

Con estas palabras sobre Shakespeare y Calderón podemos aquilatar las diferencias entre el mundo español y el inglés; entre la cultura barroca y el barroco europeo.

Si Quevedo en su poesía trascendió definitivamente el estilo barroco y creó una obra que perdurará por siglos por la pasión en ella visible, por esa llama que es su poesía; Góngora, con su estilo, también trascendió el tiempo; muestra de maravillas y de caídas. El más acabado ejemplo de la cultura barroca la trascendió por ser el verdadero creador de un mundo completo en sí mismo; la ambición del demiurgo. Creación grandiosa y fatua; obra de los hombres que es su rostro más perfecto y su aciago destino. No puede decirse lo mismo, empero, de los incontables seguidores de la estética gongorina —la mayor parte de ellos justamente olvidados. Su maestría retórica sólo puede ser superada por su falta de inspiración; la perfección formal de sus poemas es también carencia de pasión y de poesía. La estética barroca fue el rostro de una Iglesia y un país que, incapaces de ser completamente modernos o de refugiarse en un tiempo ido, escogieron la gesticulación y la máscara. Su supervivencia se debió a la suntuosidad de su máscara, al esplendor de un decadente Imperio español que se extendió por toda América. De ahí su fuerza y su destino.

Sin embargo nada más escrito esto, me desdigo, porque es precisamente en una de las provincias del inmenso imperio español donde la estética gongorina —tan llena de deplorables discípulos— intenta la renovación de una imagen del mundo. *Primero*

*sueño* es la tentativa de descubrir detrás del confuso universo de la mentalidad barroca un principio, un rostro. Más insólito resulta que Sor Juana no haya sentido jamás la nostalgia de la grandeza medieval de un Imperio español; su poema no es la recuperación de un orden ya desaparecido sino la búsqueda de uno nuevo. Más en común con la obra de los metafísicos ingleses que con las fastuosas creaciones barrocas, *Primero sueño* va más allá —y sin embargo es producto directo del pesimismo barroco—: es un poema de pretensiones filosóficas absolutas. El gran personaje del poema no es la pasión ni el espíritu sino la conciencia, el conocimiento. Como un eco lejano de Platón, se percibe en la obra de Sor Juana la necesidad y el anhelo de que el mundo sea comprensible; que el universo todo sea racional. El motivo de Sor Juana no es la poesía ni la entrega a los sentidos. Nada más alejado de ella que la inspiración poética; nada más ajeno a ella que la poesía. Su prometeica tentativa estaba desde el principio destinada al fracaso: un poema que se restringe a la inteligencia, que le *canta* a la inteligencia, está abortado desde su concepción. Más que humanista, Sor Juana era un monstruo de la razón; un Platón atrapado en el barroco quizá hubiera sido lo más cercano a ella. No, me equivoco; Platón era aún un ente pasional, un hombre. Nada de ello asoma por la retórica filosófica y racionalista de Sor Juana. Lo verdaderamente asombroso, la pasión por la que *Primero sueño* trasciende lo estéril de su alegoría, es el fracaso de su tentativa. La caída en el caos, en la confusión del universo, que se muestra en la turbación de los últimos versos de *Primero sueño* revela la pasión. Si la obra de Sor Juana ha trascendido no es por la —imposible— realización de su poema, sino precisamente por su fracaso; su caída es la caída de toda la civilización humana.

El Barroco, a pesar de ser producto de un movimiento agresivo y organizado como lo fue la Contrarreforma, nunca se vio a sí mismo como una ruptura con el pasado. No había una conciencia de la diferencia con el pasado renacentista. Su cultura se desarrolló naturalmente, sin ajustarse a directrices de método. La cultura barroca es hija del azar y del destino. De ahí su riqueza. Las características señaladas aquí pueden englobar los distintos rostros de la estética— y visión del mundo— propia del barroco, pero jamás pueden dar cuenta de cada uno de sus rasgos. El barroco no fue un estilo definido, una escuela, una cárcel, sino la expresión de un mundo. Ciertamente representa un *caso* en la visión estética de occidente —y del mundo todo—, pero nació de un cosmos, no de una prédica.

No puede decirse lo mismo del neoclasicismo.

I) I1)

El neoclasicismo nació como una figura antagonista y militante. Concebido por la Ilustración y su afán de conocimiento, su aspiración al orden, fue la primera verdadera *escuela* estética en el sentido moderno. Más allá de los lineamientos formales del Medioevo, fue el neoclasicismo el que intentó supeditar toda creación artística a una serie de leyes y postulados, en esto se diferencia totalmente de, por ejemplo, los poetas, también militantes, del *Dolce stil nuovo*.

La Ilustración representó un combate frontal contra el pasado. Con ella, el sueño de Platón mostró su rostro más duro y más intransigente. Si la Filosofía griega había supuesto el comienzo del verdadero imperio humano del hombre sobre el cosmos; el intento por comprenderlo; la Ilustración es el punto final de la historia de la civilización occidental. Ya el mundo es solamente espacio; se ha desacralizado. Si anteriormente el universo era un organismo, un diálogo de voces y respuestas; parte de la bendición de lo sagrado; el espíritu de la Ilustración lo deshabitó. Si algún orden tiene el mundo ilustrado, ese es el que el ser humano le asigna; un orden humano y, por tanto, productivo para él.

En *Dialéctica de la Ilustración*, Horkheimer y Adorno escriben:

La Ilustración, en el más amplio sentido del pensamiento en continuo progreso, ha perseguido **desde siempre** el objetivo de liberar a los hombres del miedo y constituirlos señores: Pero la tierra enteramente ilustrada resplandece bajo el signo de una triunfal calamidad. El programa de la Ilustración era el desencantamiento del mundo. Pretendía disolver los mitos y derrocar la imaginación mediante la ciencia<sup>43</sup>

El desencantamiento del mundo es la liquidación del animismo. Jenófanes ridiculiza la multiplicidad de dioses porque se asemejan a los hombres, sus creadores [...] El mundo se convierte en caos y la síntesis en salvación. [...] En el camino hacia la ciencia moderna los hombres renuncian al sentido. Sustituyen el concepto por la fórmula, la causa por la regla y la probabilidad.<sup>44</sup>

Pero los mitos que caen víctimas de la Ilustración **eran ya producto de ésta**. En el cálculo científico del acontecer queda anulada la explicación que el pensamiento había dado de él en los mitos. El mito quería narrar, nombrar, contar el origen; y con ello, por tanto, representar, fijar, explicar. Esta tendencia se vio reforzada con el **registro y la recopilación** de los mitos. Pronto se convirtieron de narración en doctrina [...] Los mitos, tal como los encontraron los

---

<sup>43</sup> Max Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, 2004, ISBN: 84-87699-97-9. 304 pp, p 59.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p 61.

Trágicos, se hallan ya bajo el signo de aquella **disciplina** y aquel **poder** que Bacon exalta como meta. [...]

El mito se disuelve en la Ilustración y la naturaleza en mera objetividad. [...] El hombre de ciencia conoce las cosas en la medida en que puede hacerlas. De tal modo el en sí de las mismas se convierte en el *para él*. En la transformación se revela la esencia de las cosas siempre como lo mismo: como materia o substrato de dominio.<sup>45</sup>

Es verdad; el espíritu de la Ilustración es ya parte de la actitud humana frente al universo. Frente a la angustia del *ser* ante al mundo, es necesaria la creación de un orden humano. Sólo ese orden permitirá su supervivencia. Ese orden, la civilización, es devorador y se pretende absoluto. Sin embargo estos pensadores no se dan cuenta —o no quieren darse cuenta— que la religión mítica y animista— al igual que toda poesía— no habla directamente a la racionalidad. Está dirigida a la sensación: hace presente aquello de lo que habla, lo vuelve a crear. Como escribió Platón: le habla a los sentidos, no al entendimiento. Por tanto es irracional —para Platón, nociva—: originalmente no trata de explicar: hace presente el milagro. No es sino hasta la exégesis del mito cuando éste se convierte en doctrina racionalista. De cualquier manera, el material mítico habla a nuestras altas ignominias, a nuestro cuerpo; es inaprehensible para la razón. De ahí la crítica racionalista de la filosofía socrática. El fruto perfecto de la civilización es la filosofía platónica y su afán de racionalizar el universo.

El momento en que la nostalgia propia del Barroco y la vitalidad del Renacimiento se extinguieron del todo hubo necesidad de encontrar una réplica a los mitos fundadores; una respuesta laica. La Ilustración proporcionó esa respuesta; la desacralización del mundo devino en técnica; la filosofía y su crítica mutaron en ideologías, en fanatismos. No porque el hombre fuera menos crédulo surgieron estas respuestas; su credulidad se manifestó a favor de un orden humano. Deslumbrado por *cualquier simetría con apariencia de orden*, el hombre de la Ilustración sustituyó a lo sagrado como centro del universo; hizo de éste un sistema. La lógica y el método se convirtieron en las nuevas Inquisiciones; la razón se mostró como la nueva religión. Las matanzas de los cruzados fueron reemplazadas por las reglas y los postulados tiránicos de la Ilustración.

La razón de la crítica filosófica es la crítica misma. Toda la filosofía inicia como un juicio de la realidad y de sus fundamentos. La duda de la filosofía es absoluta y nada puede escapar a ella. Empero, ella misma tiende a recrear el mundo: Platón ridiculizó los mitos griegos para proponer una nueva visión del mundo; una visión *racional*. Ante ésta, su crítica filosófica claudica. La razón no puede atacarse a sí misma, no porque el

---

<sup>45</sup> *Ibíd.*, pp 63, 64, 65.

edificio de las grandes construcciones filosóficas sea inatacable, sino porque la crítica que las construyó no puede hacerlo. La crítica de un filósofo a sus antecesores es benéfica, sin embargo olvidamos que esa crítica sólo busca reemplazar una visión del mundo por otra, también inatacable desde su discurso. Toda filosofía acabada y total no es en el fondo más que una brillante tautología; el juego de Platón.

A partir de Platón— con la excepción inspirada de cierto romanticismo— todos los universos de la cultura occidental han descansado sobre la base de esos sustitutos filosóficos y anémicos del mito: las ideologías. Han encontrado en ellas su fundamento —la modernidad— o han pactado con ellas —el Medioevo. Las grandes construcciones filosóficas siempre son totalizadoras —el germen del positivismo ya está en ellas—; en cuanto llegan al mundo se convierten en ideologías; sistemas de realidad; formas de ver la realidad. Mitos deshabitados, mitos sin poesía. La ideología hace trampa en lo mismo que la funda; la razón, la crítica.

La verdadera fuente del raciocinio es la crítica: una tarea destructora. No hablo de la destrucción vital de la poesía y del romanticismo, sino del bostezo que devora al mundo del que habla Baudelaire. Todo raciocinio es ya crisis; crítica. Toda ideología es el juego redundante y fatuo que se construye de la razón; la trampa y la claudicación de la crítica.

La última gran ideología, la que de una manera u otra sigue siendo nuestro modelo de mundo, fue la surgida de la Ilustración. La ciencia, la idea de un mundo racional, fue la creación más perfecta y atrayente de la inteligencia. Nietzsche no se equivocó al decir que Sócrates fue el gran erótico; el rostro de un universo muerto, el mundo que a través de su discípulo Platón nació, es la mayor tentación del hombre. Ante la tautología brillante y total de la Ilustración es imposible escapar. Una fábula que no se dirige a nuestra moral sino a nuestra inteligencia; un endiosamiento de la criatura humana. Si los mitos fueron la presencia vívida de los sentidos; las ideologías surgidas de la Ilustración son la esperanza de dominación del hombre sobre el mundo, la subordinación del universo a la inteligencia. Un mito sin vida, un poema sin ritmo; un *eterno* sin presente. El universo de la Ilustración ha pasado de la danza y la exaltación vital del mito a ser un código de reglas y ordenanzas. La poesía —anarquía vital; baile y sensualidad— ha abandonado para siempre el universo.

Indudablemente la Ilustración representó una transformación radical de la manera en que el hombre concibió el universo. Nuestra ciencia, nuestra organización social, nuestro modo de vida proviene, todavía, de ese momento de la historia occidental. Lejos de mí la intención de negar absolutamente muchas de las

instituciones surgidas de ella; el mundo en el que vivimos es impensable sin esas nociones. Sin embargo, hasta el más ferviente admirador del pensamiento ilustrado y del Siglo de las luces aceptará que la creación estética realizada bajo los preceptos de ese movimiento fue insignificante, estéril.

La Ilustración fue, sin lugar a dudas, la creencia más radical; si es cierto que todo mito —en tanto generador de realidades— se apropia del universo todo y le da forma, nunca antes esta creencia se había mostrado tan radical y ambiciosa en sus pretensiones. La Ilustración pretende no sólo *conocer* el universo, sino apropiárselo. Aunque los mitos y las religiones aceptan un orden, éste escapa a nuestro raciocinio y sólo podemos entrar en él a través de la fe y la sensación; el orden del universo posterior a la Ilustración, en cambio, es mecánico, un orden para ser comprendido y, todavía más, aprovechado. El universo ha pasado de ser un infinito de sensaciones a una maquinaria racional. La medida del universo es —esta vez sin lugar a dudas— el hombre.

12)

Nada escapó al afán racionalista y sistemático de la Ilustración. La religión dejó de ser un misterio y se convirtió en forma y sociedad; en moral. La poesía dejó de ser aventura y se convirtió en dedicación; el arte adquirió prestigio estético; culto a los preceptos. En el arte nació la Academia.

Todo esto lo describe bien Albert Béguin en *El alma romántica y el sueño*:

El hombre del siglo XVIII, convencido como estaba de que el mundo exterior es el mundo real y de que nuestros sentidos nos ofrecen su copia exacta, no experimentaba otra necesidad que la de saber el funcionamiento de nuestros órganos de conocimiento ni otra esperanza que la de perfeccionar estos órganos hasta el infinito, para adquirir un poder más y más extenso sobre el “dato”. [...] Y, puesto que el intelecto es el amo, el universo se concibe, con toda naturalidad, según las leyes del intelecto: es algo mensurable, infinitamente analizable y fragmentado en compartimentos estancos. Tranquilizado por esta soberanía del espíritu humano y por la posibilidad de explicarlo todo algún día sin que subsista ninguna potencia oscura, ni en nosotros ni tras el acontecer cósmico, el hombre no comprende ya lo que pueden significar las imágenes: mito, poesía, religión, se transforman para él en simples materias de estudio, en productos del espíritu cuyo único interés es el de proporcionar algunos documentos al psicólogo. El mito equivale a la forma primitiva de un conocimiento balbuciente que no aprehende más que pedacitos desfigurados de la realidad: desde el momento en que uno ya no se reconoce a sí mismo en lo que imagina, tampoco puede reconocer en ello ninguna presencia,



ninguna realidad fuera de uno mismo. La poesía se vuelve un juego, un ameno virtuosismo que satisface algunas necesidades vagamente pueriles de nuestro espíritu, y que puede traducirse en prosa corriente. Toda religión auténtica se deshace igualmente bajo esta mirada que diseña y que no ve en ella más que una de las mil formas de la civilización, una forma característica de las etapas “primarias”; el alma, dividida en facultades yuxtapuestas, en ruedas desmontables, no tiene ya ni centro ni existencia indivisible; ha dejado de representar ese lugar privilegiado en nosotros mismos al que se desciende para percibir una realidad distinta del “dato” externo.<sup>46</sup>

No debería resultar sorprendente para nadie que la Academia haya surgido en Francia: fue ahí donde la Ilustración alcanzó un desarrollo que se confunde con la esencia misma de un país. Es verdad, el furor ilustrado recorrió toda Europa (nuevamente, España es una excepción), sin embargo Francia fue sin duda el modelo de toda nación moderna. No creo arriesgar nada nuevo al decir que la revolución francesa fue el triunfo de una idea; la de un mundo nuevo, la de la razón sobre la tradición. El pueblo francés fue el cuerpo de la Ilustración.

Cuando la revolución ilustrada se convirtió en institución, su primera tarea fue la reforma de todo lo antiguo. El pensamiento ilustrado fue más allá de lo que habían soñado los tiranos de pasados siglos; se propuso convertir al universo todo en un territorio humano. Metódicamente revisó cada aspecto del mundo. Abolió la imaginación e hizo del método una institución.

La Academia fue la respuesta del método a la inspiración; la respuesta de la ciencia ilustrada a la poesía.

Para entender el concepto *creado* por la Ilustración respecto a la actividad artística remitiré a los escritos de Platón:

—Entre todas las razones que me determinan a creer que el plan de nuestro Estado es tan perfecto como cabe en lo posible, lo que más me llama la atención es nuestro ordenamiento sobre la poesía. —¿Qué ordenamiento? —El de no admitir aquella parte de la poesía que es puramente incitativa [...] —¿Cómo así? —De buena gana te lo diré, porque no temo que vayas a acusarme ante los poetas trágicos y demás poetas imitadores. No hay nada que como ese género de poesía sea tan capaz de corromper el espíritu de los que lo escuchan, cuando no poseen el antídoto, qué consiste en saber apreciar ese género tal cual es él. [...] <sup>47</sup>

Nada hemos dicho todavía, sin embargo, del mayor mal que la poesía produce. ¿No es en efecto, cosa tristísima ver que es capaz de corromper el espíritu de gentes sensatas, con

---

<sup>46</sup> Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*, FCE, Madrid, 1978, ISBN: 84—375—0143—1, 500 pp, pp 75, 76.

<sup>47</sup> Platón, *Diálogos*, Porrúa, México, 1989, p 602.

excepción de un reducido número? [...] Atiende y podrás juzgar. Bien sabes que todos, hasta los más sensatos, cuando oímos recitar pasajes de Homero o de cualquier otro poeta [...] experimentamos entonces un secreto placer a que nos dejamos ir insensiblemente [...]»<sup>48</sup>

[...] recuerda que no debemos admitir en nuestro Estado otras obras de poesía que los **elogios** de los **grandes hombres**. Mas desde el punto en que des cabida a la **musa voluptuosa**, sea épica, sea lírica, el **placer** y el **dolor** reinarán en nuestro Estado, en lugar de la **razón** cuya excelencia han reconocido en todo tiempo los hombres todos. [...] En cuanto a los defensores de oficio que, sin hacer versos, son deleitantes de la poesía, les permitiremos también que nos demuestren en prosa que **no sólo es agradable, sino que, además, es útil** a los Estados y a los particulares, en la conducta de la vida; porque saldremos ganando en ello, si nos demuestran que **une lo útil a lo agradable**.<sup>49</sup>

Como es bien conocido, Platón, desde el *Ión*, hace sus primeros juicios acerca de la actividad artística: el poeta no sabe nada; sólo aparenta saber; cuando sabe, *no sabe* porque no es consciente de ello; el poeta se queda en la apariencia. Todavía en este escrito de juventud, Platón no se atreve a condenar del todo a los poetas, empero, su conclusión final “los poetas son divinos” más que un halago es una burla. Posteriormente, en la *República*, arguye que el poeta siempre se queda en la evidencia de los sentidos y, por tanto, encadena al hombre al mundo sensible. En el mito de la caverna, el artista es aquél que hace un juego de sombras en el fondo de la caverna.

No es de extrañar que Platón haya expulsado a los poetas de la República: el arte es la evidencia de los sentidos. El arte, lo sabe bien Platón, es completamente amoral. Sin embargo, hay que recordarlo, Platón no expulsó a todos los artistas: aquellos que convirtieran su arte en un instrumento pedagógico eran bienvenidos. El arte debía estar subordinado a la moral y al conocimiento; debía ser una manera de alimentar el espíritu. El arte debía ayudar al hombre a elevarse sobre las apariencias<sup>50</sup>. Lo dice Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*: el arte platónico por excelencia es la tragedia de Eurípides:

Y si con su *nus* Anaxágoras apareció entere los filósofos como el primer sobrio entre hombres completamente borrachos, también Eurípides concibió sin duda sin duda bajo una imagen similar su relación con los demás poetas de la tragedia. [...] así tuvo que condenar él,

---

<sup>48</sup> *Ibíd.*, p 609

<sup>49</sup> *Ibíd.*, pp 610, 611.

<sup>50</sup> Es de hacer notar que Platón considera que la música es el arte más perfecto, en tanto que sus ritmos nos recuerdan la perfección de la matemática. En cambio, condena a la poesía.

como el primer “sobrio” a los poetas “borrachos”. [...] [Eurípides] habría admitido únicamente esto, que Ésquilo, *porque* crea inconscientemente, crea lo incorrecto. De la facultad creadora del poeta, también el divino Platón habla casi siempre sólo con ironía, y la equipara al talento del adivino y del intérprete de sueños; pues el poeta, dice, no es capaz de poetizar hasta que no ha quedado inconsciente y ya ningún entendimiento habita en él. Eurípides se propuso mostrar al mundo, como se lo propuso también Platón, el reverso del poeta “irrazonable”; su axioma estético “todo tiene que ser consciente para ser bello” es, como he dicho, la tesis paralela a la socrática, “todo tiene que ser consciente para ser bueno”. De acuerdo a esto nos es lícito considerar a Eurípides como el poeta del socratismo estético.<sup>51</sup>

[...] a Sócrates le parecía que el arte trágico ni siquiera “dice la verdad”: prescindiendo de que se dirige “a quien no posee mucho entendimiento”, por tanto, no al filósofo: doble razón para mantenerse alejado de él [...] Sócrates lo contaba entre las artes lisonjeras, que sólo representan lo agradable, no lo útil, y por eso exigía de sus discípulos que se abstuvieran y que se apartaran de tales atractivos no filosóficos.

[...] Realmente Platón proporciono a toda la posteridad el prototipo de una nueva forma de arte, el prototipo de la novela: de la cual se ha de decir que es la fábula esópica amplificadas hasta el infinito, en la que la poesía mantiene con la filosofía dialéctica una relación jerárquica similar a la que durante muchos siglos mantuvo la misma filosofía con la teología: a saber, la de ancilla [esclava]. Esa fue la nueva posición de la poesía, a la que Platón la empujó, bajo la presión del demoníaco Sócrates.

Aquí el pensamiento filosófico, al crecer, se sobrepone al arte y obliga a este a aferrarse estrechamente al tronco de la dialéctica. [...]

[...] quién no vería el elemento *optimista* que hay en la esencia de la dialéctica, elemento que celebra su fiesta jubilosa en cada deducción y que no puede respirar más que en la claridad y la consciencia frías [...] Basta recordar las consecuencias de las tesis socráticas: “la virtud es el saber; se peca sólo por ignorancia; el virtuoso es el feliz”; en estas tres formas básicas del optimismo está la muerte de la tragedia. [...] ahora la solución trascendental de la justicia de Ésquilo queda degradada al principio banal e insolente de la “justicia poética”, con su habitual *deus ex machina*.<sup>52</sup>

[...] Si Sófocles dijo de Ésquilo que éste hace lo correcto, pero inconscientemente, Eurípides habrá tenido de él la opinión de que hace lo incorrecto, *porque* lo hace inconscientemente. Lo que sabía de más Sófocles, en comparación con Ésquilo, y de lo que se ufanaba, no era nada que estuviese situado fuera de los campos de recursos técnicos; hasta Eurípides, ningún poeta de la Antigüedad había sido capaz de defender verdaderamente lo mejor suyo con razones

---

<sup>51</sup>Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, op. cit., p 118.

<sup>52</sup> *Ibidem*, pp 126, 127, 128.

estéticas. Pues cabalmente lo milagroso de todo este desarrollo del arte griego es que el concepto, la consciencia, la teoría no habían tomado aún la palabra, y que todo lo que el discípulo podía aprender del maestro se refería a la técnica.

[...] Los fanáticos de la lógica son insoportables, cual las avispas. [...] El socratismo desprecia el instinto y, con ello, el arte. Niega la sabiduría cabalmente allí donde está el reino más propio de ésta.<sup>53</sup>

Esta digresión acerca de las ideas platónicas no es ociosa: la idea platónica de las artes fue compartida por el pensamiento ilustrado casi palabra por palabra. Por ello uno de los preceptos artísticos del arte neoclásico fue el de darle una *razón de ser* a la poesía; hacerla *útil*. De ahí Lafontaine. El arte se convirtió, entonces, en un vehículo para la moral; se convirtió en pedagogía. El gran género—lo que puede salvarse— del Siglo de las luces fue la fábula; su verdadera gran herencia, el género centauro: el ensayo.

No existe verdadera poesía neoclásica<sup>54</sup>.

Otro de los principios del arte neoclásico es el interés en los preceptos formales de la Academia.

Antes del período neoclásico difícilmente puede hablarse de una escuela estética en tanto que las rupturas nunca fueron conscientes, nunca hubo un afán de regular la actividad artística en tanto forma y contenido. Las corrientes artísticas anteriores (barroco, arte clásico, renacentista...) no nacieron de un espíritu militante de los creadores: no había idea de ruptura en todos los órdenes, mucho menos una ruptura tan completa e intransigente. El arte barroco no nació como una antítesis del renacentista; su antagonismo no era consciente. Tan es así que los términos bajo los que se agrupa a estas corrientes son posteriores a su esplendor —curiosamente, la mayor parte de estas etiquetas provienen del Siglo de las luces—: ni Petrarca se consideraba renacentista en tanto militante de una ideología ni Góngora barroco. El ejemplo más claro lo constituye Dante: participa al mismo tiempo de la estética renacentista y de la medieval; la *Vita nuova* y la *Divina comedia*. Indudablemente existe un cambio radical entre las formas estéticas—y en la concepción estética misma— de todos estos periodos, sin embargo estas diferencias nunca nacieron de una militancia, sino que eran parte misma de su cultura. No hubo una noción de ruptura estética:

---

<sup>53</sup>Ibíd, pp232, 233, 234, 235.

<sup>54</sup> Este juicio es posible matizarlo: aunque existen algunas contadas obras notabilísimas, difícilmente podemos decir que los preceptos del neoclasicismo hayan creado una sola de esas obras, al contrario: fueron un lastre más que un impulso. Ni las mejores páginas de Milton ni las de Pope —por citar a dos poetas— pueden considerarse neoclásicas en sentido estricto. No hay “utilidad” en su obra.

aunque los poetas del *Dolce stil nuovo* sabían que estaban recurriendo a una estética distinta de la inmediata anterior y que fundaban así una nueva poesía, su consciencia no se fundamentó en una concepción renacentista clara: no hubo una consciencia semejante a la de los pensadores ilustrados. No hubo una escuela que regulara los principios formales de la creación artística.

La Ilustración, en cambio, regula el arte con la creación de la Academia. Ella ordena y subordina toda actividad artística. Por primera vez en la historia, son los mismos artistas los que regulan su creación; son conscientes de su obra. Son ellos mismos los que se subordinan a un orden y a una estética; se convierten en los propios jueces de sus creaciones.

La subordinación formal de la obra a una serie de principios estéticos fue algo completamente natural en un mundo como el nacido por la Ilustración. La ley única de la creación poética neoclásica fue la *Poética* aristotélica. Los pensadores neoclasicistas olvidaron que la *Poética* era una descripción de la tragedia griega, no un manual preceptivo. Lo que fuera, en el esplendor de Grecia, la obra inmortal de Sófocles, se transformó en las obras de Racine.

Paul Van Tieghem nos dice acerca del racionalismo que:

El estado de alma de los clásicos [*por clásicos entiéndase neoclásicos*] se caracterizaba, en general, por un equilibrio de las facultades que no consentía que la sensibilidad y la imaginación prevalecieran sobre la razón, a la que se consideraba como señora del pensamiento humano, y cuyo sentido común es la forma más modesta pero la más segura. Para ellos la razón era lo esencial del hombre, su sustancia; la sensibilidad y la imaginación comparadas con aquella sustancia no eran sino accidentes producto de elementos físicos exteriores al alma. Por ser lo más esencial en el hombre, la razón mantenía la superioridad. Esta parte superior y noble de nosotros mismos era lo que debía expresarse en la literatura, aun cuando las pasiones desencadenadas parecieran oscurecer su luz.<sup>55</sup>

Este interés por la forma; esta subordinación de la forma a determinadas reglas fue correspondida por una igual debilitación de la inspiración; por la carencia de obras artísticas.

El interés del artista en el discurso formal, es verdad, no es novedoso. Tanto los barrocos como los renacentistas eran conocedores de los procedimientos retóricos. Sin embargo, nunca antes la forma fue origen y meta de la creación artística, su

---

<sup>55</sup> Paul Van Tieghem, *El romanticismo en la cultura europea*, Unión tipográfica Editorial Hispanoamericana, México, 1958, 430 pp, p203.

fundamento. Nunca había existido antes la idea del *arte por el arte*, entendiéndose este término como un solipsismo estético, no a la manera romántica. Nunca se había despojado de un modo tan radical al arte de toda trascendencia; el arte se convirtió en un monólogo complaciente.

La idea que expone Kant en su *Crítica del juicio*: que la obra de arte es independiente a cualquier otro interés que no sea la contemplación artística en sí misma, ha sido, desde entonces, fuente de equívocos. Si Kant dice que todo interés ajeno a la obra de arte —sea político, religioso, filosófico, moral...— resulta espurio, ello no quiere decir que el arte sea tan sólo un juego del ingenio y de la forma; una forma sin trascendencia. La concepción kantiana de la *contemplación estética* va mucho más allá del *regodeo* fútil en las características formales de una obra artística. Recordemos que en varias ocasiones Kant deja entrever que a través de la obra de arte contemplamos el mundo tal como es. Ello no quiere decir, por supuesto, y es esto lo que subraya Kant, que la obra de arte sea tan sólo un medio; la contemplación estética es imposible sin la obra; para que ésta experiencia sea sensible, es necesario que adquiera una forma —de ahí su interés en las características formales. La obra artística no es tan sólo un medio de trascendencia, sino la trascendencia misma en este mundo, en nuestros sentidos. Y la experiencia estética es completamente independiente de cualquier consideración ajena a la obra artística, sea moral, religiosa, económica o filosófica; es una experiencia y una creación *desinteresada*. La obra de arte no tiene ningún cometido que cumplir, la obra de arte *es*. La contemplación estética no tiene otro objeto que ella misma.

Probablemente para entender esto habría que remitirnos a la idea de lo *sublime* y, sobre todo, de *genio*. Y aunque es verdad que Kant sólo tímidamente utiliza este término para calificar a la obra artística, el concepto recorre toda su *Crítica del juicio*. De esas intuiciones sugeridas por Kant es posible entrever ya a Hegel, pero sobre todo a Nietzsche y Heidegger.

Sobre Kant y el romanticismo, vale la pena citar el libro de Alfredo de Paz:

En la *Crítica del juicio* (1790), Kant comenzó desmintiendo la posibilidad de fijar reglas con las que determinar la belleza de una cosa. [...] ¿Es el placer, eminentemente variable, el único criterio de lo Bello? Sí, pero con la condición de que se diga que lo que gusta no es una materia sensible, sino la forma que reviste esa materia. El placer es, pues, desinteresado y no guarda relación con el contenido [concepto], que suscita en nosotros sólo atracción, y si existe placer,

es porque el individuo siente que se armonizan imaginación e inteligencia, sin que esta rija, como en el juicio lógico, a la imaginación.

[...] Por tanto, no son las reglas ni las prescripciones lo que sirve de norma subjetiva, sino precisamente aquello que no puede ser captado con la ayuda de reglas y conceptos, es decir el sustrato suprasensible de todas nuestras facultades. Este sustrato es la idea estética que nos revela el libre juego de la imaginación y que no podría convertirse en conocimiento, en cuanto que es intuición sin concepto.

[...] La facultad de representación de las ideas estéticas es el genio. Pero el genio es en sí, desde el punto de vista kantiano, un don de la naturaleza: por tanto es la naturaleza la que se revela en y a través del arte: y nunca se manifiesta tan bien como en el arte, en las obras del genio.

[...] Esto permite comprender la importancia que dio Kant a lo sublime: estado estrictamente subjetivo, lo sublime nos obliga a pensar subjetivamente la propia naturaleza en su totalidad como la manifestación de algo suprasensible, sin que podamos realizar objetivamente esta manifestación.

[...] Fueron las enseñanzas de Kant lo que permitió a Goethe ver en lo bello el *Urphänomenon* y a Schiller descubrir en el arte una potencia infinita, capaz de contener en lo “ilimitado” del *juego*, todos los intentos humanos [...] <sup>56</sup>

Más allá de todo ello, los académicos olvidan siempre que los filósofos no son preceptistas; la estética no es una fundación de reglas para la creación artística, sino un esfuerzo filosófico para entenderla (desde Kant hasta Heidegger, la estética ha sido una ontología). Ni siquiera la estética analítica puede considerarse preceptiva, sino simplemente descriptiva.

El gran extravío de la Academia fue la de subordinar la creación artística —pasión, anarquía de las pasiones y de las musas— a una moral; a la razón filosófica. La razón, y esto ya lo sabía Platón, es ajena al arte. El gran extravío del Siglo de las luces fue despojar al arte de la Inspiración; su detestable herencia, la concepción del arte como una creación ingeniosa de la belleza, una *empresa* trivial, que *sólo* nos deja la *hermosura*. El Siglo de las luces significó la muerte del arte.

Empero, seamos claros: es evidente que, desde un punto de vista estrictamente político y hasta moral, gran parte de los ideales surgidos del Siglo de las luces —los ideales, no la realidad, tan sanguinaria e intransigente como la de cualquier otra época— representaron una liberación de la pesada carga de los siglos anteriores. Sin embargo, la ambición dogmática y absoluta del espíritu ilustrado pretendió esclavizar

---

<sup>56</sup> Alfredo De Paz, *La revolución romántica, poéticas, estéticas, ideología*, Alianza, Tecnos, Madrid, 2003, ISBN 84—309—3960— 1, 438 pp, pp 120, 121.

la realidad a un código racional, moral. Pretendió —y en cierta manera lo logró— lastrar el arte, de sí pasional y amoral, con los lineamientos de un mundo humano. Encadenó lo sagrado a la razón, desvirtuándolo.

Esta esclavitud de la pasión no podía durar demasiado. El Romanticismo representó la última gran sacudida; el último regreso a las fuentes originarias de la poesía. El regreso a los manantiales del canto. El Romanticismo nos recordó que el mundo es más de lo que podemos *pensar* sobre él; que la realidad es pasión y cuerpo.

J) J1)

Ya no es arriesgado afirmar que el Romanticismo no nació como una escuela poética ni como un movimiento armónico, sino como una rebelión espontánea al mundo surgido de la Ilustración. El movimiento romántico como tal no existe: cada país lo vivió de una manera distinta. Más aún; me atrevo a decir que, salvo algunas características en común, cada artista nació su propia alma romántica.

Esta rebelión nunca fue, en realidad, una escuela literaria, como sí lo fue el neoclasicismo, sino un impulso. Al igual que muchas escuelas de vanguardia del siglo XX —cuyo espíritu es proveniente de esa gran sacudida, como lo advierte con claridad Paz en *Los hijos del limo*— pretendió ser vida y no literatura. No se limitó a establecer una serie de reglas estéticas, sino que transformó de fondo todos los aspectos de la realidad; la filosofía, el arte, el amor, la vida. Empero, a diferencia de la ambición totalitaria del Siglo de las luces, careció de un programa fijo. No privilegió la homogeneidad, sino la diversidad; no la sujeción a las reglas, sino la creación de otras, individuales, únicas. Prefirió la imaginación al orden; el caos a la razón. Si los ideales de libertad nacieron de los pensadores ilustrados, fueron los románticos los que les dieron cuerpo y rostro. Frente a la paradójica tormenta de salud de la libertad romántica, del individuo romántico, los ideales del Siglo de las luces se muestran tibios, abstractos, carentes de vida.

Antes de señalar algunas características en común de todos los Romanticismos, me parece de una necesidad rayana en lo azaroso —y por ello plenamente placentera— hablar un poco de los principales movimientos románticos: el alemán, el inglés y el francés. Señalaré también algunas características del movimiento romántico en España, América e Italia. Por supuesto estas características sólo son generalizaciones —y como todas las generalizaciones, deben tomarse con cautela—, pero puede dar unas pistas del estado de cada una de estas naciones... aunque individualmente cada poeta es distinto del otro, la libertad humana es imposible de contener. No sólo eso: aunque



es verdad que determinados caracteres son más acentuados en ciertas tradiciones nacionales, no es menos cierto que ninguno de éstos es exclusivo de ninguna de ellas. Los poetas alemanes pueden estar más interesados en lo metafísico y en la cualidad numinosa de la poesía, pero este interés también está presente en los franceses y en los ingleses; los franceses pueden parecer más cercanos a los movimientos políticos surgidos de la Revolución francesa, pero la fiebre recorrió también a Byron, a Goethe y en general a todos los románticos.

El Romanticismo alemán, nacido de la sacudida pasional del *Sturm und drang*, muy pronto adquirió tintes filosóficos. Esto sin duda se debe a la presencia de pensadores como Hegel y Schleiermacher, ambos muy cercanos a los poetas románticos alemanes (algunos de ellos también filósofos). Empero, los filósofos alemanes son los primeros, dentro de la línea principal de la filosofía, en poner un principal interés en los aspectos irracionales de la realidad; más todavía, son ellos los primeros en construir toda una ontología estética (algo que ya vislumbraba Kant) en tanto su pregunta por el *ser* parte de la condición de *ser* de la obra artística. No es exagerado afirmar que los filósofos románticos—cada quien a su particular manera—son más deudores de la poesía y la mística que de los filósofos posteriores al Renacimiento.

Manfred Frank, en *El dios venidero, lecciones sobre la Nueva Mitología*, nos dice acerca de este acercamiento de la filosofía a la poesía:

Desde un punto de vista teórico, el problema es hartamente conocido: que la razón analítica, por un lado, y la lógica, por otro, no puedan fundamentarse con sus propios medios, es algo que ya habían demostrado Fichte en relación con Kant y Schelling en relación con Hegel.

Esta crisis del “logos” nos deja adivinar el interés que pudo tener el Romanticismo alemán en fortalecer el papel de la poesía [...] La frase de Nietzsche que habla de una “justificación estética de la vida”, es sólo una manifestación tardía de la concepción romántica según la cual, si bien la existencia puede explicar sus hechos a partir de sí misma, esto es, inmanentemente, sin embargo no puede fundamentarse: Desde el momento en que la razón analítica pierde su propio fundamento, la poesía gana terreno, hasta convertirse en “la primera y más sublime de todas las artes y ciencias en palabras de Schlegel [...] En efecto, sólo la poesía alcanza esa interpretación del ser que ningún concepto puede ofrecer (aunque sea inestable por principio y pueda ser superada por futuras interpretaciones). “La poesía”, indica Novalis lacónicamente, “es lo único absolutamente real. Este es el núcleo de mi filosofía”.<sup>57</sup>

Por ello pensar que la poesía romántica alemana es una poesía filosófica resulta equívoco; es la filosofía alemana de ese periodo la que busca en la poesía la esencia del

---

<sup>57</sup> Manfred Frank, *El Dios venidero, lecciones sobre la Nueva Mitología*, Ediciones del Serbal, Col. Delos, Barcelona, 1994, ISBN: 84—7628—137—4, 358 pp, p 195, 196.

ser. La poesía regresa a sus orígenes; es contacto entre el mundo y el milagro del mundo. Novalis ve en la muerte del ser el regreso a una madre que es también el espacio erótico y magnético por excelencia: la tierra; el final es el comienzo de una vida pura y sensible. Schiller y Heine son espíritus convulsos entre el amor a la carne y la revelación del cuerpo como parte del mundo divino de la naturaleza. Goethe pregona un clasicismo griego y apolíneo; verdadero ser con los elementos, su Grecia es el de la pitonisa embriagada por Apolo; el de la bacante adoradora de Dioniso. Un espíritu de insania, de locura sagrada, de hambre de un oculto mundo sacro, recorre la fiebre y la tormenta del romanticismo alemán; su hambre es de una mística sensible, erótica; la mística de la poesía, la mística de este mundo; la fuente original del canto.

La manera en que los poetas alemanes —y los románticos en general— buscaron una nueva mística, ajena a las ortodoxias, y el contraste de esta búsqueda con el mundo de la Ilustración es anotada por Paul Van Tieghem:

La doctrina clásica [entiéndase neoclásica] exigía la separación completa de la fe y de la expresión literaria, con excepción naturalmente de los himnos o de las piezas teatrales sacras, cada vez más raras. El romanticismo al proclamar la conformidad de la literatura con la vida y al exigir sinceridad al escritor, permitía a las almas creyentes expresar su fe directamente o por medio de sus personajes. Era una *innovación* [las cursivas son mías] muy importante.

[...] El misticismo propiamente dicho fue raro entre los románticos del Mediodía y en Francia; en Alemania y en Suecia constituyó un importante elemento de la nueva literatura. Elevarse hasta Dios directamente al margen del culto impuesto por la ortodoxia, sentirse unido a él por vínculos secretos, se conjugaba muy bien con la pasión sentimental, con la sed de emociones íntimas y con el gusto por el misterio que eran propios a ciertos románticos de aquellos países y también con el deseo de independencia respecto a las disciplinas aceptadas, común a caso todos los románticos.<sup>58</sup>

Probablemente de la imagen de sus románticos —junto con los ingleses— haya surgido nuestra idea del romántico como la de un ser atormentado, angustiado. De ahí el amor a la noche, a lo oculto... Sería injusto, empero, quedarnos con esa imagen: los grandes poetas alemanes fueron también hombres de acción, solares. Goethe fue también un apasionado polemista revolucionario, lo mismo que Schleiermacher o Hoffmann. Pocos poetas tan luminosos como Hölderlin o el mismo Goethe, amantes del cuerpo, de la luz y de la vida. El romanticismo alemán es un hambre de lo sagrado en la carne, en el erotismo del cuerpo.

Insuficiente resulta el espacio de estas páginas—cuyo tema es otro, aunque colindante— para hablar de todas las características del romanticismo alemán, probablemente el país donde la gran rebelión romántica cristalizó plenamente,

---

<sup>58</sup> Paul Van Tieghem, *El romanticismo en la cultura europea*, op. cit, pp 212, 213.

integrándose al espíritu de un pueblo. Las tendencias anárquicas, irracionalistas, vitalistas, pasionales propias del romanticismo encontraron en Alemania una tierra fértil. De esa instintiva rebelión espiritual al estéril erial de la Ilustración los poetas alemanes crearon la que es quizá la más diversa y magnífica obra desde el despertar poético renacentista: Novalis, Goethe, Heine, Schiller, Hölderlin...

Mientras el Romanticismo alemán representa el retorno a los mitos, a una visión casi mística del universo— una mística erótica—, los poetas ingleses se centraron más en la relación entre ese cosmos y el imperio de las pasiones. Más en consonancia con el carácter arrebatado de Shakespeare (y paradójicamente cercanos al *Sturm und drang*), los ingleses no mostraron *tanto* interés en los aspectos filosóficos (aunque de una filosofía cargada de mística) de la creación artística como los alemanes, sino que se enfocaron en la relación del mundo vislumbrado por el espíritu romántico y las pasiones humanas. Su poesía es un universo gobernado por el cuerpo humano; guiado por la fatalidad de las pasiones. En la poesía de los románticos ingleses se advierte la certidumbre de que el universo es, también, el reflejo del cuerpo; una relación inseparable entre el microcosmos que es el ser humano y el macrocosmos que es el universo. Todavía más; en su poesía se muestra de forma desnuda y fulgurante la concepción presocrática del ser humano como un ser erótico y pasional antes que racional. De manera clara y tajante los poetas ingleses reemplazan el cartesiano “Cogito ergo sum” por el “Yo siento” propio de la lírica. Lord Byron, William Wordsworth, Percy Bisshe Shelley, John Keats, Samuel Taylor Coleridge... En sus obras el hombre se revela como el emblema de la libertad inmerso en el fatalismo de sus pasiones. De ahí su profundo sentimiento antirreligioso; ven en la religión una moral que limita el espíritu pasional del ser humano. A diferencia de los poetas alemanes, que ven en la religión el aspecto numinoso —la experiencia que Otto intenta describir— los ingleses se ven limitados —el más claro ejemplo de esta actitud es Byron— por una iglesia moralista y castrante.

Rafael Argullol en *El héroe y el único*, al igual que Paul Van Tieghem en *El romanticismo en la cultura europea* escriben acerca de las características del “yo” romántico que:

[...] ¿en qué conjunto de poemas —si salvamos los de la poética del “Yo trágico-heroico romántico”— puede encontrarse al Individuo más violenta y dramáticamente comprometido que en los sonetos de Shakespeare?

Sólo los griegos rivalizan con Shakespeare en la idolátrica admiración romántica. Keats desea que su alma transmigre hacia la de Shakespeare, el desdeñoso Goethe lo reverencia sin

temor e, incluso, más tarde Nietzsche —romántico en cuanto codificador y heredero de toda la destructiva lucidez de los románticos— cuando en su adustez crítica, no valora casi a nadie, sigue nombrando a Shakespeare junto a los grandes Heráclito, Sófocles y Homero.<sup>59</sup>

De manera que el resurgimiento del Yo en el Romanticismo implica, decisivamente, la recuperación de la idea renacentista del hombre como una unidad de poder y de impotencia, de conocimiento y de enigma, de subjetividad y de naturaleza. Unidad que niega tanto el trascendentalismo antihumanista (que suscitaron ya la Contrarreforma católica, ya buena parte de la Reforma “protestante”) como el “*Imperium hominis*” con que Bacon alentó el empirismo y a la Ilustración. Unidad que rechaza al hombre como mendigo y al hombre como dios, pues a ambos acepta en cuanto proclama que “el hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando reflexiona” (Hölderlin)

El hombre romántico siente una particular repugnancia a la idea de “dominar la naturaleza”. Su relación con ella no es ni religiosa ni científica y sí tiene mucho de mágica.<sup>60</sup>

[Durante el Romanticismo y frente a la Ilustración] el papel de la razón como guía disminuye y en cambio adquieren predominio la imaginación y la sensibilidad. Se abandonan a las gentes a sus sueños y sus pasiones [...] no tienen en cuanta ni cultivan sino su *yo*; ese yo que Pascal consideraba odioso en los escritos, llena los de los románticos y fue una consecuencia inevitable de su preocupación por la verdad y por la intimidad.<sup>61</sup>

Esta admiración conmovida de la naturaleza [...] siempre conserva algo religioso e invita ala alma a elevarse hasta Dios. A veces, adquiere un carácter místico; para Atterbom, la Naturaleza es la poesía de la divinidad; Lamartine y Hugo ven menos en ella la obra de Dios que al mismo Dios manifestándose a los hombres. Se percibe la Naturaleza como expresión concreta de la divinidad. La adoración de que se le hace objeto se convierte con frecuencia en panteísmo [...] La Naturaleza se hace para ellos amiga y confidente. Le atribuyen sentimientos que se conjugan con los suyos: la ven triste o alegre, melancólica o serena y, a veces misteriosa; la sienten tremular al mismo latido de su propio corazón.<sup>62</sup>

Toda la lucha y la pasión de los poetas ingleses es, en realidad, una búsqueda de la libertad; su interés en la política es fascinación por el entusiasmo por la libertad fuera de la moral de la tradición. Su ideal es una sociedad anárquica y guiada por la pasión humana; reflejo del cosmos. Para los ingleses la historia misma del universo —y esto es compartido de cierta manera por los románticos alemanes— es, en tanto reflejo del cuerpo humano, una lucha y armonía de fuerzas pasionales, de ardores y entusiasmos.

---

<sup>59</sup> Rafael Argullol, *El héroe y el único*, Destino, Col. Destinolibro 307, Barcelona, 1982, ISBN: 84—2333—1889—3, 464 pp, p18.

<sup>60</sup> *Ibidem*, pp 22, 23.

<sup>61</sup> Paul Van tieghem, *El romanticismo en la cultura europea*, op cit, pp 205, 206.

<sup>62</sup> *Ibidem*, pp 210, 211.

La exaltación por las revoluciones políticas de los poetas ingleses (y en un principio, también de los alemanes) es compartido por los románticos franceses. Sin embargo, hay que pensar que la rebelión romántica francesa coincide plenamente con el período revolucionario más convulso de su país. No es sorprendente, entonces, que gran parte de su poesía sea la única que pueda calificarse con justicia de “política”. Los poetas románticos franceses son el verdadero cuerpo de la Revolución francesa.

*Aparentemente* los románticos franceses no se interesaron en demasía por las relaciones ocultas entre el mundo y el hombre, en leer en el mundo los signos de un cuerpo vivo —como los alemanes y los ingleses. Su exaltación de las pasiones siempre se mostró como una invitación a la acción pública. Si de los poetas alemanes nos queda la imagen del artista retirado del mundo y de los poetas ingleses la de la vida de la aventura individual —juicios parciales, como los de todo estereotipo—; los franceses se nos muestran como poetas de púlpito y de plaza. La aventura de sus vidas va aparejada con la aventura de su nación. Su poesía es el canto del nacimiento de un nuevo mundo; de un nuevo orden.

Sin embargo, es necesario matizar este juicio. Si es verdad que tanto la vida como la poesía de los románticos franceses estuvo claramente ligada al rumbo de su nación, de la gigantesca sacudida que fue la Revolución francesa y el posterior mediodía de Napoleón —materialización desmedida de las ideas ilustradas—, no menos cierto es que no veían en ella, como los pensadores de su época, la promesa de un mundo racional y ordenado. Ellos veían en ese nuevo mundo la oportunidad de la libertad; veían en los movimientos revolucionarios un temblor de las fuerzas pasionales; en la ambición de Napoleón, la ruptura de las cadenas que apresaban toda Europa. Su Revolución francesa —la que perduró en la imaginación popular, por otra parte— fue un apasionado afán de libertad. Alphonse de Lamartine, Victor Hugo y François-René de Chateaubriand fueron espíritus convulsos, aparejados a su época. La grandiosidad de Hugo está solamente emparejada con la ambición de la misma Revolución francesa.

Paul Van Tieghem en el libro ya citado y H.G. Schenk, en *El espíritu de los románticos europeos* apuntan a esto:

Este apasionamiento juvenil, esta llama de entusiasmo les hace [a los románticos], con frecuencia, desplegar un activo papel en las luchas por la independencia o la libertad de su patria, por su ideal político, religioso, social o humanitario. En todos los dominios, el liberalismo tuvo sus apóstoles y sus campeones más ardientes entre los románticos [...] En Inglaterra, predicaba Shelley un ideal de emancipación de la humanidad por la ilustración; Byron hace ludibrio, de soberbia manera, de las exigencias de un *cant* hipócrita y cae luchando por la independencia de Grecia. En Alemania, varios poetas acicatean con sus cantos belicosos

la liberación de su patria del yugo napoleónico. En Hungría, Petöfi muere combatiendo por la libertad de su país. En Rusia, Pouchkine y Lermontov sufren las persecuciones injustas de la policía zarista por sus opiniones liberales. Griboiédov [...] trajo de su viaje al Cáucaso y de su prolongada estancia en el extranjero un alma byroniana. [...] Los románticos polacos participan de manera decisiva en la desgraciada insurrección de 1831. En Suecia, Geijer, activo, apasionado, ofrece un entusiasmo fecundo; le fascinan la alta mar, la tempestad, las elevadas montañas y los peligros.<sup>63</sup>

El comienzo de la Revolución Francesa y el advenimiento del romanticismo, que ocurrieron en los últimos años del siglo XVIII fueron casi contemporáneos. [...] estos dos acontecimientos compartieron una característica esencial: a saber la irrupción de lo irracional. Esto puede decirse de la Revolución Francesa, pese al hecho bien conocido de que muchos contemporáneos suyos creyeron que anunciaba ya la anhelada Edad de la Razón. Kant, Condorcet, Godwin y Hegel son ejemplos notables de esta actitud. Sin embargo, al ir desenvolviéndose la revolución, otros contemporáneos la saludaron por razones precisamente opuestas. Lo que aquel gran acontecimiento había inaugurado, afirmaban, era el establecimiento de la vida humana sobre una base de puro sentimiento.<sup>64</sup>

[...] los franceses subrayaron el papel de su nación como redentora de la humanidad. Así como el mensaje de Cristo había producido la regeneración del hombre, así Francia, se creía ahora, se propondría y cumpliría una labor similar.<sup>65</sup>

Románticos posteriores se alejarán de las actitudes de los grandes románticos franceses. Gérard de Nerval y Charles Baudelaire ya tienen más en común con Novalis o Schiller que con Lamartine. No es extraño que injustamente, hay que decirlo— muchos vean en la obra de estos poetas el verdadero romanticismo francés. Esta idea es comprensible: sólo en estos poetas— y en sus herederos, los poetas malditos y los simbolistas— se manifiesta de manera clara y categórica el antirracionalismo —o para decirlo con mayor justicia, *superracionalismo*, ir más allá de la razón—, el interés en lo numinoso de los poetas alemanes e ingleses. Sin embargo olvidan que los poetas del primer romanticismo no veían en la Revolución un cambio político, sino una oportunidad de liberar al hombre del yugo de la alienación; de ser espíritus libres. Sólo así se entiende que Hugo viera en Satanás al ángel de la libertad.

He encontrado realmente pocos estudios que hablen directamente de los romanticismos propios del extremo oriente europeo o del italiano. Ya con las citas registradas hasta este momento es posible notar que los romanticismos orientales parecen ser semejantes al inglés—y hasta cierto punto— al francés. En ellos late

---

<sup>63</sup> Paul Van Tieghem, op cit, p 225.

<sup>64</sup> H.G. Schenk, *El espíritu de los románticos europeos*, prologo de Isaiah Berlin, FCE, México, ISBN: 0—19—2850830, 308 pp, p 25.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p 249.

también la necesidad de expresar las pasiones; de retar con ellas a los mismos elementos. Sin embargo, esta rebeldía no se opone virulentamente a la religión cristiana, sino que ve en ella los aspectos más misteriosos; algo propio del temperamento ruso. La vocación mesiánica del pueblo ruso y de los pueblos orientales hace natural que sus escritores románticos se hayan interesado en asuntos públicos. Empero, a diferencia de los franceses, nunca mostraron mayor interés en la política, sino en la sociedad. Curiosamente, esta actitud los acerca un poco al *Sturm und drang*.

Es necesario apuntar que, a diferencia de otros romanticismos, en Italia las reglas clásicas de la composición no fueron tan violentamente retadas, al menos no en la mayor parte de las obras románticas. Esto tiene una explicación: esas reglas no provenían solamente del influjo neoclásico procedente de Francia, sino que pervivían desde el Renacimiento en la *Commedia dell' arte* e incluso en la estética de los poetas del *Dolce stil nuovo*. Ni el barroco ni el neoclasicismo alcanzaron en la poesía italiana —la arquitectura es un tema distinto— la profundidad que en otros países.

De cualquier manera, los poetas italianos recuperaron mucho de la estética francesa; sus obras, empero, nunca poseyeron el nivel de subjetividad propio de la escritura romántica de otros países. Fueron cantos históricos y patrióticos, pero desprovistos —salvo por momentos en su desarrollo— de la carga de pasión de las mejores obras francesas. Esto se explica, también, por la enrevesada historia de los reinos italianos, la historia de una nación nunca bien integrada (no hay que olvidar que la unificación se dio hasta el siglo XIX). Las revoluciones y luchas de los diversos reinos italianos están llenas de contradicciones, equívocos, interpretaciones que se contradicen...

En su libro, Paul Van Tieghem se refiere al romanticismo italiano de la siguiente manera:

[...] De esta manera vemos que el romanticismo italiano presenta un paralelismo con el de Francia, tanto en el tiempo como en su evolución general. Sus principales representantes nacieron entre 1782 y 1815.

Los acontecimientos de extrema importancia de que fue escenario Italia, [...] las transformaciones políticas, las esperanzas frustradas por lograr la independencia, el yugo austriaco que gravitaba más pesadamente que nunca y el apasionado anhelo del *risorgimento*, de la resurrección de una Italia unificada y libre de sus dominadores extranjeros, dieron al movimiento romántico italiano un carácter práctico, moral y patriótico que [...] lo asemeja al movimiento polaco o yugoslavo. La situación de la literatura ante la que se encontraban los primeros románticos italianos era análoga a la de Francia y España; se daba un igual predominio del gusto neoclásico que persistía en los comienzos del nuevo siglo, pero con la

diferencia de que la tradición poética grecolatina, siempre presente y actuante en Italia, acababa de ser corroborada por el talento y el éxito de Alfieri, de Monti y de Fosco'o [...]<sup>66</sup>

En los Estados Unidos, el Romanticismo es un movimiento que se percibe lejano. Aunque es indudable su influjo en la obra de Fenimore Cooper —*El último de los mohicanos*— o en la admirable obra de Poe —sin mencionar los ídolos románticos a los que pertenecía el mismo Melville—, no es menos cierto que otros escritores posteriores que podrían parecer influidos por este movimiento realmente son muy distintos. Emily Dickinson, poeta de exquisita sensibilidad e íntimos poemas; Henry David Thoreau, cuya vida es aparentemente análoga a la de los rebeldes románticos; Walt Whitman, cantor de multitudes, poeta solar —como Hölderlin—; Twain y sus novelas que se pretendían ajenas a toda moral... En los Estados Unidos estos artistas no se sintieron aislados y rebeldes a su sociedad (con la excepción de Dickinson, pero de manera muy distinta a los románticos europeos), sino parte de un espíritu universal. Cercanos en ese sentido —y sólo en é se— a los poetas franceses, los poetas norteamericanos fueron el gran canto al cuerpo, al destino; el *otro* romanticismo. A diferencia de los románticos europeos que, como señala Octavio Paz, nacen de una crítica militante, los poetas norteamericanos carecen de una teoría acabada, si es que es posible llamar a sus pensamientos una teoría poética. Ni siquiera Thoreau, el más crítico de la modernidad de los norteamericanos, es realmente consciente del desgarramiento moderno tan significativo para los románticos europeos.

En España e Hispanoamérica —y lo mismo puede decirse del mundo de habla portuguesa—, en cambio, la moda del romanticismo cundió con especial fuerza. Para naciones que acababan de nacer, la poesía romántica francesa resultaba ejemplar. Se pensó en el poeta como el émulo de los vates de la Antigüedad: constructor de mitos y de naciones. Empero, no se dieron cuenta de que la fuerza de la poesía nace de la pasión, no de fórmulas. Lo señala con crueldad Paz con algo de exceso—; el romanticismo hispanoamericano es copia de la copia. Carentes de la fuerza de la Revolución francesa, nuestras luchas de Independencia pueden ser heroicas; nunca, empero, tuvieron la ambición de universalidad y de un nuevo origen que tuvieron las gestas europeas. Más que el comienzo de un nuevo mundo, eran la clausura del mundo anterior —o su continuación, como en Brasil.

En España el verdadero romanticismo nace con Bécquer— cima y crepúsculo de todo el romanticismo español—; en Hispanoamérica — además de algunos magníficos

---

<sup>66</sup> Paul Van Tieghem, Op cit, p 141.



casos aislados— habrá que esperar al modernismo para que el espíritu romántico recorra su mundo. Es el modernismo el canto en que la pasión vuelve a mirarse como el fundamento del hombre, en que el cuerpo vuelve a ser canto. Todo se corresponde de nuevo: las aguas de la poesía, el milagro del mundo.

J2)

Sin embargo, a pesar de las ligeras diferencias señaladas anteriormente, existen evidentes intereses que comparten todos los romanticismos. El irracionalismo —rebelión ante la dictadura de la razón impuesta en la Ilustración y que tiene en el neoclasicismo su mayor dogma— es categórico en los romanticismos alemán e inglés; empero no es menos intenso en Rusia o en los países de habla romance. En estos últimos —Francia sobre todo— se privilegia la acción y la pasión; no se niega nunca la herencia del Siglo de las luces; se le da cuerpo. En Rusia, el irracionalismo no es una meta, sino un signo de la majestad de lo divino y de la pasión; la literatura estadounidense ni siquiera se cuestiona; canta naturalmente el inicio del mundo.

H.G. Schenk dice acerca de esto que:

[...] Debe notarse que cuando los románticos se valían del término “sentimiento” estaban hablando de lo que los psicólogos de hoy llamarían “sensación” o “sensibilidad” [...] En la famosa carta [de Rousseau] a De Franquieres (1769), proclamó una especie de supremacía del corazón: *La raison prend à la longue le pli que le coeur lui donne*. Aún más sorprendente fue el pensamiento expresado en sus *Lettres Morales: Exister, pour nous, c'est sentir; et notre sensibilité est incontestablement antérieure à notre raison*. No es posible subrayar más marcadamente el contraste con el lema racionalista de Descartes, *Cogito, ergo sum*. [...] Inseparablemente aunada al culto de las emociones estuvo la exaltación romántica de la imaginación por encima de la razón. [...] Novalis en Alemania, Charles Nodier en Francia y Carlyle en la Gran Bretaña —para nombrar sólo a tres exponentes— colocaron, todos ellos, la intuición como fuente de la visión humana, por encima de la razón.<sup>67</sup>

Directamente ligado con el irracionalismo —o suprarracionalismo— está una actitud vitalista de rebelión. Se privilegia lo espontáneo —que luego, como señala Paz, habrá de convertirse en la tradición de la ruptura, en el fetiche de lo nuevo. Todos los poetas románticos se concentran en la vida, en la acción; *no hacer poesía de la vida, sino convertir la vida en una poesía*.

La vida, la libertad y la poesía se muestran como la forma en que los románticos crean el mundo. Lo apunta Van Tieghem:

---

<sup>67</sup> H. G. Schenk, Op. cit, pp 27, 28, 29.

[El Romanticismo] ante todo [tiene] una íntima necesidad de libertad en todos los dominios que se expresa en relación con objetos muy diferentes. Libertad literaria [...]; libertad social y moral [...] libertad religiosa contra todas las ortodoxias; libertad política contra todas las tiranías [...] la tendencia general a la libertad constituye el punto de arranque común de numerosas manifestaciones muy diversas del alma romántica.<sup>68</sup>

A pesar de los estereotipos que se han construido del poeta romántico, figuras como Goethe, Hölderlin, Hugo o Keats (sin hablar de los poetas norteamericanos) son poetas eminentemente solares; su poesía destila rayos de luz; su melancolía es ternura de un mundo niño; su furia es acción y revolución. Su poesía es un retorno a la vida.

No sólo eso; a diferencia de los poetas del neoclasicismo, los románticos reclaman para sí la vida y la facultad de cambiar la vida. Desde el gran cambio en la sociedad griega que supuso la aparición de la filosofía socrática, los poetas, en occidente, nunca habían reclamado su auténtico legado: ser la voz y el cuerpo de la realidad. Ni los poetas medievales ni los renacentistas pensaron siquiera en manifestarse como los vates de su tiempo; mucho menos los barrocos o neoclásicos. Fueron los románticos los que, de manera espontánea y violenta, reclamaron para sí la visión del mundo; el legado de Homero; la facultad de fundar y transformar la realidad. Este reclamo —en tanto tal— sólo podía manifestarse como un grito; la rebelión romántica fue la gran revolución. Más allá de la conciencia estética y de ruptura del neoclasicismo, los románticos reclamaron la *conciencia* de la vida. No fue solamente una ruptura estética, sino una ruptura vital<sup>69</sup>. Así podemos entender biografías como las de Byron, Hugo o Shelley.

Octavio Paz nos dice:

---

<sup>68</sup> Paul Van Tieghem, op cit, p 219.

<sup>69</sup> Indudablemente, las grandes revoluciones estéticas anteriores —tanto el Renacimiento como el barroco e incluso el neoclasicismo— parten de un cambio en la visión del mundo, un cambio vital, de la sociedad. Sin embargo, hay que ser claros: ninguna de estas escuelas se concibió como el agente del cambio —si es que siquiera se dieron cuenta del mismo—, sino su reflejo. El neoclasicismo, por ejemplo, tan consciente de su ruptura con el barroco, se consideró a sí mismo como el resultado de la Ilustración. Es el romanticismo el primero que de manera militante y consciente reclama para sí ser el canto y la causa de todo cambio; ser el inicio de una vida por venir; la de cada uno de los poetas, pero también la del mundo todo. Este espíritu militante se explica no por un influjo del neoclasicismo, sino como una respuesta ante un mundo que había desterrado a la poesía de la realidad, convirtiendo al poeta en un ente superfluo. Algo más debo añadir, por si no ha quedado suficientemente claro: la concepción de la poesía como la fundadora del mundo no es una invención romántica; es tan antigua como la existencia del hombre. Todos los pueblos antiguos consideraron a la poesía como la revelación del mundo. Los poetas románticos reclamaron la herencia que occidente —y sólo occidente, junto a la cultura islámica— les había negado: fueron conscientes de la pérdida que significaba el imperio absoluto de la razón; la pérdida del ser humano.

La estética barroca y la neoclásica habían trazado una división estricta entre el arte y la vida. Por más distintas que fuesen sus ideas de lo bello, ambas acentuaban el carácter ideal de la obra de arte. Al afirmar la primacía de la inspiración, la pasión y la sensibilidad, el romanticismo borró las fronteras entre el arte y la vida: el poema fue una experiencia vital y la vida adquirió la intensidad de la poesía.<sup>70</sup>

Probablemente resulte paradójico hablar de vitalismo en un movimiento que tiene a poetas como Novalis y al que se ha relacionado tan frecuentemente con el espíritu melancólico y abúlico; con la fascinación por la noche y la muerte. Sin embargo, esta apreciación nunca se ha matizado de manera justa: la noche y la muerte no son para los románticos simplemente el cese de la existencia —como lo son para un espíritu surgido de la Ilustración—, sino el espacio magnético y sexual donde los límites entre el cuerpo y el mundo se desmoronan. La noche y la muerte son la vida en estado puro e inconmensurable. La melancolía romántica es, paradójicamente, una búsqueda de la vida, nunca su negación. Más todavía; la muerte romántica no es el cese del ser, sino su disolución en el seno de lo sagrado.

Todo esto lo indica muy bien Albert Beguin:

La aspiración a ese regreso a la Nada y al Todo, la supresión del Tiempo concebida como la liberación y la felicidad supremas, son impulsos del alma que encontraremos a menudo entre los sucesores de Lichtenberg, y en sus sueños nocturnos escucharemos muchos ecos de lo mismo.<sup>71</sup>

La experiencia típica de Jean Paul cuando moría uno de sus amigos, la de Novalis al perder a Sofía Von Kuhn, la de Guérin al meditar en la muerte de María, la de Nerval al perseguir la imagen de Aurelia, es la experiencia que tiene Anton Reiser desde su infancia, cuando se pregunta qué ha sido de su hermanita; el deseo de encontrar la muerte, de comunicarse con otro universo, le hace despreciar esta vida, sentir sus límites y poner toda su esperanza en la existencia de ultratumba. Pero [...] el segundo movimiento de tal meditación, [es] aquel por el cual el alma, después de conquistar esta creencia, regresa a la vida, la transfigura en una luz nueva y reconoce la necesidad de vivir ya, hic et nunc, con la existencia superior.<sup>72</sup>

[En la muerte] El sentimiento del yo ha dejado de ser la angustia del aislamiento o el abandono exaltado, enloquecido, la confusión en un Todo impensable. La doctrina del momento en el que todo se concentra, de la muerte que limita al yo y que nos da la verdadera posesión, equivale a una respuesta [...] dada a la angustia primitiva. La certidumbre de la resurrección, de la “palingenesia” [...] <sup>73</sup>

---

<sup>70</sup> Octavio Paz, *Obras completas I, La casa de la presencia*, FCE, México, 1994, 84—226—3493—7, 622 pp, p 387.

<sup>71</sup> Albert Béguin, *op cit*, p 36.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p 65.

<sup>73</sup> *Ibid*, pp 71, 72.

O tal vez —siguiendo a Beguin— valga la pena hablar un poco de aquellos llamados “filósofos de la naturaleza”, definitivamente románticos, que culminaron en una especie de panvitalismo misticista:

Lo que posee de vitalidad el individuo en cuanto tal lo toma de la vida universal, y es preciso que un trabajo continuo de asimilación y desasimilación —cuyos límites extremos son el nacimiento y la muerte— restablezca incesantemente el circuito interrumpido y encañe la corriente. La muerte propiamente dicha no existe; un individuo nace de otro; morir “es pasar a otra vida, no a la muerte” (Oken).<sup>74</sup>

Esto último me lleva a otro aspecto del romanticismo y— que está decididamente vinculado con los anteriores—: el interés por lo sagrado. Ya escribe Octavio Paz:

El cristianismo persiguió a los antiguos dioses y genios de la tierra, el agua, el fuego y el aire. Convirtió a los que no pudo aniquilar: unos cambiados en demonios, fueron precipitados al abismo y allá se les empleó en la burocracia infernal; otros ascendieron al cielo y ocuparon un puesto en las jerarquías de los ángeles. La razón crítica despobló al cielo y al infierno, pero los espíritus regresaron a la tierra, al aire, al fuego y al agua: regresaron al cuerpo de los hombres y las mujeres. Ese regreso se llama romanticismo.<sup>75</sup>

Es verdad que no todos los romanticismos manifiestan de una manera tan rotunda como el alemán su interés en los aspectos sagrados del mundo, empero, todos ellos —de una manera u otra— ven al universo como un juego de correspondencias y llamadas, como una vasta figura que se llama y llama a otros cuerpos.

Los poetas alemanes del *Sturm und Drang* muy pocas veces demostraron algún tipo de interés en aspectos místicos o religiosos, sin embargo, en su obra poética es posible advertir la visión del mundo como un continuo diálogo entre el hombre y el mundo: un diálogo erótico<sup>76</sup>. Los poetas románticos de generaciones posteriores profundizaron el interés en el aspecto “oculto” de la realidad y su relación con la poesía. Tanto Novalis como Hölderlin a pesar de la diferencia evidente en su concepción poética— ven en el mundo el rastro inequívoco de la potencia divina. Tanto uno como otro conciben la poesía como la creadora de las palabras del mundo; ambos

---

<sup>74</sup> *Ibíd.*, p 98.

<sup>75</sup> Octavio Paz, *Obras completas I, La casa de la presencia*, p360.

<sup>76</sup> Ciertamente esto no es de sorprender: toda la poesía está plagada de analogías con esta visión del mundo, desde los cantos homéricos donde los ríos roban mujeres hasta poetas como William Carlos Williams, cuyas montañas en *Paterson* son mujeres preñadas. Empero, hay que decir que, a diferencia de los poetas neoclásicos que *utilizaban* estas imágenes como simples figuras literarias, los románticos creían en la realidad de sus cantos. Fue un nuevo comienzo.

creen que la relación perfecta del hombre con el cosmos es una relación sagrada, erótica. Hölderlin, poeta solar, canta la nostalgia del sátiro en el mediodía de los dioses; Novalis, la búsqueda del Padre en la noche de la mujer, en la gran noche de la muerte. Estos poetas cantan en su poesía la visión de un mundo entero gobernado por las potencias del gran dios sexual; diálogo del mundo con el hombre.

Los poetas ingleses no crean un universo místico tan elaborado como el de los alemanes, sin embargo, Percy B. Shelley en su *Defensa de la poesía* afirma:

Poetry is indeed something divine. It is at once the centre and circumference of knowledge [...] It is at the same time the root and the blossom of all other systems of thought; it is that from which all spring, and that adorns all; and that which, if blighted, denies the fruit and the seed, and withholds from the barren world of nourishment and the succession of the scions of the tree of life. It is the consummate surface and bloom of all things; it is as the odour and the colour of the rose to the texture of the elements who compose it, as the form and splendor of unfaded beauty to the secrets of anatomy and corruption.<sup>77</sup>

A pesar de los señalamientos que podemos hacerle a Shelley por sus juicios en la *Defensa de la poesía* —claramente respuestas al mundo ilustrado aunque en ocasiones desmedidas—, queda de manifiesto que su visión de la poesía era trascendental: concebía al decir poético como una realidad más grande que el hombre. Un misticismo vitalista: el hombre era signo y dictante de aquel secreto: de ahí su visión sagrada, una relación entre el mundo y el hombre.

La correspondencia del mundo natural con el ser humano, con el poeta, es la verdadera obsesión de los poetas ingleses: el diálogo con lo sagrado propio de los poetas alemanes muta en un diálogo que se convierte en lo sagrado mismo. Es verdad que pocas veces los románticos ingleses afirman el carácter sacro de sus visiones, pero sí su naturaleza sublime. El universo que le habla a Wordsworth o a Keats es un universo glorioso, santificado.

No creo necesario hablar de la idea de lo sagrado del romanticismo ruso (pueblo inevitablemente ligado a una visión evangélica de su destino), pero es necesario discutir la idea de lo sagrado en los franceses.

Es indiscutible, dada su obsesión con los cambios revolucionarios, con la acción, el romanticismo francés pocas veces mostró un interés por la especulación acerca de los aspectos sagrados de la realidad (como sí lo hicieron los alemanes y, de manera distinta, los ingleses), sin embargo la idea que tenían acerca de la gloria revolucionaria no difería demasiado de una concepción religiosa. En efecto, para ellos, los cambio

---

<sup>77</sup> Percy B. Shelley, *Defensa de la poesía*, Península, Col. Poética 3, Barcelona, 1986, p 103.

producidos por la Revolución francesa no eran tan sólo un progreso cultural, sino un destino de libertad que se cumplía. La idea de un mundo donde la libertad y la fraternidad prevalecieran no está muy alejada de las concepciones milenaristas de ciertos pueblos (incluido, por supuesto el milenarismo cristiano).

Aun así, sería injusto decir que la experiencia de lo sagrado propia del romanticismo francés se queda ahí (lo cual no sería decir nada; en toda ideología hay indudables trasfondos religiosos milenaristas); a pesar de que es casi imposible encontrar evidencias palmarias del interés de los grandes románticos franceses en otros aspectos sagrados del mundo, no es menos cierto que hay testimonios de su fascinación con el ocultismo, ciertos aspectos de la cábala y la lectura de libros religiosos. Los escritos de, por citar un ejemplo, Hugo están plagados de alusiones a la Biblia y a sus mitos. Sin embargo —curiosamente de manera muy semejante a como lo hicieron los romanos y los cristianos del Imperio— gran parte de su interés en estos temas convergía en encontrar en el cielo los signos que revelarían el destino glorioso del presente; destino y acción.

La última generación romántica francesa— junto a la de los llamados poetas malditos y los simbolistas—, en cambio, ya ha sufrido la caída de la utopía revolucionaria: su visión del mundo se asemeja más a la de los poetas alemanes. Nerval y Baudelaire ya son espíritus semejantes a Novalis; la fascinación con el mundo como una gran escritura presta a ser revelada; la idea de la muerte y lo grotesco como una puerta que permita escapar de las cadenas de este mundo: vislumbrar al *otro...* Stéphane Mallarmé es la coda perfecta y natural a un mundo que quiere verse en otro espejo. El último de los grandes poetas simbolistas franceses descubre que las correspondencias lo han evadido de manera fatal; *los dioses no pueden hacer milagros a los que no creen en ellos*. Si Mallarmé es la coda del romanticismo francés—y Valéry la melancolía consciente de ese mundo—, los poetas del siglo XX serán los violentos rebeldes a ese trunco destino.

Hablar de Romanticismo estadounidense es incurrir en una exageración, sin embargo si tomamos en cuenta que el Romanticismo no fue una escuela literaria sino una actitud vital, es posible hacerlo. Los poetas y prosistas norteamericanos se alejaron de cualquier consideración teórica (aunque muchos pretenden reconocerlas en ciertos versos de Whitman), sin embargo en todos sus escritos se nota una fe transparente en el destino y en el mundo que rige ese destino. Hablar de estos poetas es hablar del destino original del sueño norteamericano: libertad y fe. Alejados ya de los rigores del puritanismo —de ahí su rebeldía ante la sociedad—, Whitman, Twain y

Thoreau son adoradores de la vida y del cuerpo; adoradores de Dios en el mundo, o mejor, de la sensación. Como anota H.G. Schenk:

[...] Thoreau creía que “requería dispensa del cielo llegar a ser un buen caminante”. “El caballeroso espíritu heróico que en un tiempo correspondió al jinete”, observó, “parece residir hoy, o acaso, haber subsistido en el Andarín –no el caballero, sino el andarín errante”.

[...] “Mi deseo”, escribió, “de comulgar con el espíritu del universo...es perenne y constante.” Además, pretendía ser un místico: “Soy un trascendentalista, y, además, un filósofo natural.” Según la mejor tradición wordsworthiana, declaró que la tierra estaba “toda viva y cubierta con antenas de sensación”, y en su primer libro, *A week in the Concord and Merrimack Rivers*, describió la sensación del Ser que le aliaba a todo el universo.<sup>78</sup>

[...]La reacción romántica a la civilización de masas queda resumida en [su] grito. [...] [Pero] ni siquiera en sus momentos de mayor fantasía albergó Thoreau la esperanza de que muchos de sus conciudadanos, así fuese temporalmente, fueran a abandonar la civilización para volverse adoradores ascéticos y célibes de la naturaleza, como él mismo. Sostuvo el típico postulado romántico de que cada quien debe seguir la guía de sus propios impulsos emocionales.<sup>79</sup>

Aunque con lo dicho anteriormente y con las citas precedentes me parece suficientemente fundamentado este punto, transcribo otra cita, esta vez asociada con el sentimiento más valorado, venerado como la fuente del todo, por los románticos, de por sí adoradores de la vida y los sentimientos, el amor. Esto lo apunta van Tieghem:

[...] los poetas no habían esperado la llegada del período romántico para cantar al amor en todos los tonos; desde la aurora de la literatura griega, el lirismo, el drama, la epopeya y más tarde la novela, estaban vibrantes de este sentimiento.

Si entre los románticos adquirió una importancia particular, fue, en primer lugar, a causa del general predominio del sentimiento sobre la razón y sobre la voluntad [consciente, hay que apuntar], de la vida afectiva sobre las otras manifestaciones de la personalidad [...]

[...] el idealismo de los diversos románticos ennobleció el amor, viendo en él una forma del culto rendido ya a Dios, ya a la Naturaleza y convirtiéndolo en una religión. Por este carácter de santidad, igual que en los días del amor cortés o del platonismo del Renacimiento, este sentimiento tenía derecho a un lugar de primer orden en la literatura magistral.<sup>80</sup>

[...] Esta fusión del amor y de la religión se manifiesta mejor aun en [...] Novalis [...] fue una de las formas del misticismo del autor. [...] [En él] Toda religión es amor, todo amor es religión. [...]

Ya sea la puerta de un paraíso o la boca del infierno, el amor ocupa en la obra de los románticos un lugar que los períodos literarios un lugar que los períodos literarios anteriores sólo excepcionalmente le habían concedido.<sup>81</sup>

---

<sup>78</sup> H.G. Schenk, op cit, pp 224, 225.

<sup>79</sup> Ibídem, pp 226, 227.

<sup>80</sup> Paul Van Tieghem, op cit, 215, 216.

<sup>81</sup> Ibídem, p 218.

La última característica que une a todas las tendencias románticas es la profunda devoción que le tenían a la palabra poética: para ellos el comienzo y el fin de todo cambio, de toda verdad, radica en la poesía, en el arte. Este respeto no tenía nada que ver con el interés formal que los neoclásicos (o los barrocos) construyeron alrededor de la poesía; residía en la convicción irrevocable en que ella es la verdadera creadora del mundo; que el canto es la única verdad sensible; la develación del universo<sup>82</sup>. Esta idea, empero, no es original; todas las sociedades que no hayan vivido algo semejante a la jactancia racionalista de la filosofía posterior a Sócrates y, sobre todo, a la ambición ilimitada de la Ilustración, consideran a la poesía como el principio y el fin de todo mundo. Todas ellas afirman, al mismo tiempo, que la poesía no es tan sólo la creación de un hombre, sino la develación de lo absoluto a través del poeta.

Aunque seguramente con lo escrito hasta este punto puede advertirse que todas las características mencionadas están enlazadas de manera indisoluble, no me parece ocioso citar aquí dos estudios que señalan esto de manera clara, apuntando aun la revelación a través de la poesía de una nueva mitología:

Buen discípulo de Herder y de los románticos [Schubert], admite que la expresión poética es innata y que precedió, en el tiempo, a la invención de la prosa. La poesía posee “la clave de nuestro enigma interior”, y tiene, como el sueño, algo de profético. La pitia hablaba en verso [...]

De modo que la poesía se dirige a ciertas regiones interiores que están en comunicación con una realidad cósmica más profunda que aquella a que llegamos en un estado prosaico o de vigilia. Tiene que ver con esa parte de nosotros mismos que ignoramos en nuestras horas de conciencia clara, y que nos es difícil hacer subir a la superficie. Sin embargo, esa profundidad sumergida en la noche esconde toda nuestra verdadera riqueza; si es imposible sacarla a la luz del sol, disponemos de medios para obtener una parte de tales tesoros: la poesía es uno de esos medios. Y Schubert va más lejos que sus predecesores al afirmar que el ritmo poético, por sí solo, cumple la función de conjuro mágico y despierta una euforia reveladora de alguna armonía suscitada, de alguna correspondencia más profunda restituida entre nosotros y el universo de que formamos parte. Al “adormecer” las facultades diurnas, el canto favorece el brote interior de la vida [...]<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> Sólo los pensadores alemanes hicieron una escuela filosófica del pensamiento romántico; Hegel rompe con el pensamiento kantiano —que ya contenía un germen de romanticismo— y propone la idea de un Espíritu absoluto que se confunde con el ideal romántico del destino y el canto; Schopenhauer, a pesar de sus de sus profundas discrepancias con la filosofía hegeliana, sigue siendo un romántico en tanto considera que la única manera de intuir efímeramente la Voluntad es a través del arte... La filosofía de Nietzsche o Kierkegaard es impensable sin la gran sacudida del romanticismo (a pesar de las reservas del primero con respecto a poetas como Novalis). Más todavía, Heidegger y todos sus seguidores (que constituyen el núcleo del pensamiento filosófico occidental junto a los neokantianos) son pensadores románticos: la filosofía se detiene ante el arte y comienza de nuevo por la primera pregunta: qué es el ser. Las respuestas a partir de ese momento son ontologías estéticas.

<sup>83</sup> Albert Béguin, óp. cit., pp 146, 147.



[...] la exigencia de una Nueva Mitología es precisamente eso: una exigencia. Pero sólo se puede exigir algo que aún no se tiene. El análisis [romántico] de la situación social descubre un vacío, una falta, concretamente la incapacidad de una sociedad atomizada [...] para legitimarse a sí misma. La legitimación se ha vuelto tan necesaria como imposible y por ello se lamenta su falta, a la vez que se reclama el mito, el único que puede prestarla y garantizarla. “La cultura actual”, observa Schelling en el curso del semestre de invierno de 1804–5, “no tiene ninguna mitología”. “Por eso no es capaz tampoco de producir ninguna poesía grande y valiosa. Pero la mitología no renacerá hasta que los dioses no vuelvan a reconquistar la naturaleza. El renacimiento [...] de las concepciones simbólicas es un paso en el restablecimiento de la poesía antigua [...] Cuando esto ocurra, los ámbitos de la vida y de la ciencia, ahora separados, volverán a discurrir unidos hasta el antiguo océano de la poesía del que nacieron: retornarán a él enriquecidos por el aluvión de todas las religiones”<sup>84</sup>

Los poetas románticos no creen realmente en la novedad —eso es más propio del *ingenio* barroco—, sino en la expresión de lo indecible a través de la palabra; cada poema es único debido a la originalidad de la visión; a la visión única de cada individuo. La idea de originalidad aún no es tan sólo un fetiche, sino la forma inspirada por la legitimidad de una visión inconfundible e individual. Es la poesía la que lleva al hombre, no el hombre el que crea la poesía; ella es la fuente del ser, una fuerza irresistible que canta en el poeta. Como lo escribe Shelley:

Poetry is not like reasoning, a power to be exerted according to the determination of the will. A man cannot say, “I will compose poetry”. The greatest poet even cannot say it; for the mind in creation is a fading coal which some invisible influence, like an inconstant wind, awakens to transitory brightness; this power arises from within, like the colour of a flower which fades and changes as it developed, and the conscious portions of nature are unprophetic either of its approach or its departure. [...] I appeal to the greatest poets of the present day, whether it is not an error to assert that the finest passages of poetry are produced by labour and study. [...] Milton conceived the *Paradise lost* as a whole before he executed it in portions. We have his own authority also for the muse having “dictated” to him the “unpremeditated song”. And let this be an answer to those who would allege the fifty-six various readings of the *Orlando furioso*. Compositions so produced are to the poetry what mosaic is to painting [...]<sup>85</sup>

El Romanticismo fue indudablemente la última gran revolución poética y vital de la historia humana, por ello he puesto especial énfasis en sus características. Es verdad: no destruyó al mundo surgido del Siglo de las luces, pero labró de manera definitiva toda una manera de expresar la poesía. Más que un cambio sin motivo, un cambio impulsado por la corriente ciega de la historia, el Romanticismo propuso un **retorno** a las fuentes de la poesía; recuperar el legado de Homero y los poetas del mundo antiguo; más todavía, los manantiales del canto, las culturas primitivas; lo

---

<sup>84</sup> Manfred Frank, op. cit., pp 196, 197.

<sup>85</sup> Percybal Shelley, op cit., pp 103, 104.

sagrado visible en este mundo. Abandonó definitivamente la idea de una poética prescriptiva para entregarse a la confianza en la Inspiración que había guiado a los poetas de los primeros tiempos. Esto no queda ahí pues es intrigante y a la vez revelador que la poesía romántica y la de todos sus hijos se vincule de manera natural con la poesía y el modo de pensar de las culturas más antiguas, la de las civilizaciones no-occidentales o la de los pueblos “primitivos”. En todas ellas la poesía parece integrarse a un pensamiento vitalista, panteísta y animista, en donde el mundo es un cuerpo vivo y la conciencia humana *rima* con una *conciencia* universal o mejor todavía: un ritmo universal. ¿Coincidencia?

Van Tieghem y Albert Beguin en sus respectivos libros apuntan:

Los románticos alemanes, más impregnados de filosofía [que los de otras nacionalidades] atribuían raíces más hondas a la libertad del arte [...] asociaban íntimamente a la literatura con la pintura y con la música, como expresiones diferentes de un mismo instinto profundo que era necesario saber descubrir en todas la épocas y en todos los lugares[...]

Algunos van más lejos todavía y ven en la “poesía primitiva” (*Urpoesie*) la única poesía verdadera, aquella a la que deben acercarse los modernos [...] Hacia el 1800 en Francia, el místico Ballanche repite los conceptos de Herder cuando proclama que “la poesía es la palabra primitiva revelada al hombre” por inspiración divina.<sup>86</sup>

[En los sueños de Jean Paul y de los románticos] Todo es animado, vivo, sonoro; todos los objetos hablan y cantan; el universo se expresa en una lengua infinitamente dulce, a la cual responden a veces lúgubres acentos, campanadas de la Naturaleza, canciones de difuntos, sordas amenazas. [...]

Es un universo en que “los sonidos, los colores y los perfumes se responden”; los objetos se transfiguran sin cesar y pierden su apariencia. Las flores se vuelven nubes; las estrellas caen al suelo y estallan en corolas magníficas; perlas de nieve se vuelven pupilas de pájaros y caen hechas lágrimas en el espacio, formando brumas. [...]

El sueño se apodera del universo en el momento en que apenas se esbozan las creaturas, en un período geológico antiquísimo que, por otra parte, vemos sobrevivir curiosamente en tantas visiones de poetas, en tantos mitos primitivos y en tantos sueños nocturnos, como si la imaginación tendiera un lazo inexplicable entre nosotros y las épocas más remotas del globo. Hay algo muy misterioso en esa emoción particular que todos experimentamos cuando la poesía, el mito o el genio del sueño evocan el espectáculo de los primeros nacimientos, el titubeo de líneas y las masas que se ordenarán para engendrar las formas estables de nuestro universo.<sup>87</sup>

[...] el humanismo del siglo XVIII, como el de nuestros días, se muestra muy inferior a todo lo que connotaba ese nombre entre los griegos o entre los italianos del Renacimiento. [...] “El hombre es la medida de todas las cosas”, significa, en el siglo XVI, que el hombre es el

---

<sup>86</sup> Paul Van Tieghem, óp. cit. p271.

<sup>87</sup> Albert Béguin, óp. cit., pp 216, 217.

“microcosmo”, el resumen del universo; que tiene su unidad completa, como el universo tiene la suya; que, por consiguiente, lo Real sólo es cognoscible por el conocimiento de nosotros mismos y por la analogía de su ser con el nuestro. Todas estas proposiciones, irreductibles al intelectualismo, iban a revivir entre los románticos para devolver su valor profundo al Mito, a la Poesía y a la Religión. El orgullo del hombre es quizá igualmente temerario en las dos actitudes [la ilustrada y la “primitiva”] una, propia de las épocas y las almas “primitivas, la otra de los siglos y de los espíritus “ilustrados”. Pero la calidad de este orgullo y de las esperanzas por él nutridas es muy diferente. En los racionalistas, atiende a nuestros poderes más manifiestos y menos profundos. En los místicos y los poetas, en cambio, se alimenta de la certidumbre de esa semejanza que, muy en el fondo de nosotros mismos, tenemos con una misteriosa realidad que nos sobrepasa infinitamente. Esta segunda forma de orgullo es, en fin de cuentas, una suprema humildad. Conserva viva la angustia de la condición humana, se asombra sin cesar de nuestro misterio, da por supuesta la sumisión de la creatura a un Destino incognoscible y se atribuye la misión de percibir todos los signos que ese Destino nos da de su existencia. Para él, el mito es más real que el catálogo de datos sensibles; la presencia de lo divino es más segura a sus ojos que las leyes de la gravedad y los encadenamientos de la lógica.<sup>88</sup>

J3)

No es casual que las generaciones que vinieron después de la explosión romántica inicial estén de acuerdo en los puntos medulares del Romanticismo, así como no es casual su ataque a las formas anquilosadas del mismo.

Es evidente que en materia de arte no puede hablarse de un progreso, empero, cuando la forma se convierte en fórmula, la originalidad de la expresión queda comprometida por un método. La visión queda sustituida por una forma que ya no es capaz de contenerla. Indudablemente existe un *estilo* romántico, pero la esencia del romanticismo fue la ausencia de límites; la revelación de una forma única que pueda decir cada revelación. Por ello las rupturas formales que introdujeron los simbolistas y los poetas malditos —en Hispanoamérica, el modernismo— no son en esencia sino una continuación del ideal romántico.

No es arriesgado afirmar que la poesía creada a partir del Romanticismo es la más rica, abundante y variada que el mundo *occidental* conoció desde el derrumbe de la civilización griega. El nuevo comienzo de los poetas románticos fue una liberación de las cadenas de la historia; ningún movimiento anterior había reclamado de manera tan militante y apasionada el trono saqueado por el pensamiento racional.

La poesía de la primera mitad del siglo XX fue —para todo occidente— la explosión de los ideales de este *movimiento*; nunca antes —con la excepción quizá del primer impulso romántico— la poesía se manifestó de una manera tan vívida, tan magnífica,

---

<sup>88</sup> *Ibidem*, pp 76, 77.

nunca se concibió como un nuevo comienzo; el nuevo comienzo que ha sido creado por cada nueva generación romántica.

Paz, en *Los hijos del limo*, acertó al descubrir las características que hermanan a todos los movimientos de vanguardia con el romanticismo, asimismo señaló que la ruptura que cada nueva generación realiza con la poética anterior constituye en sí misma una tradición: la tradición de la ruptura. También, aunque de manera menos concluyente, en dicho texto, Paz sugiere que esta ruptura, empero, no es tan sólo un afán absoluto de *novedad* (algo propio del *asombro* barroco) ni una idea de progreso (concepto más propio del pensamiento ilustrado), sino una búsqueda del principio, un nuevo comienzo, un regreso a las fuentes de la poesía:

Desde su origen la poesía moderna ha sido una reacción frente, hacia y contra la modernidad: la Ilustración, la razón crítica, el liberalismo, el positivismo y el marxismo. De ahí la ambigüedad de sus relaciones —casi siempre iniciadas por una adhesión entusiasta seguida por un brusco rompimiento— con los movimientos revolucionarios de la modernidad, desde la Revolución francesa a la rusa. En su disputa con el racionalismo moderno, los poetas redescubren una tradición tan antigua como el hombre mismo [...] la visión del universo como un sistema de correspondencias [...]<sup>89</sup>

La analogía aparece lo mismo entre los primitivos que en las grandes civilizaciones del comienzo de la historia, reaparece entre los platónicos y los estoicos de la Antigüedad, se despliega en el mundo medieval y, ramificada en muchas creencias y sectas subterráneas, se convierte desde el Renacimiento en la religión secreta, por decirlo así, de Occidente: cábala, gnosticismo, ocultismo, hermetismo. La historia de la poesía moderna, desde el romanticismo hasta nuestros días, es inseparable de esa corriente de ideas y creencias inspiradas por la analogía.<sup>90</sup>

Una y otra vez se han destacado las semejanzas entre el romanticismo y la vanguardia. Ambos son movimientos juveniles; ambos son rebeliones contra la razón; en ambos el cuerpo, sus pasiones y sus visiones —erotismo, sueño, inspiración— ocupan un lugar cardinal; ambos son tentativas por destruir la realidad visible para encontrar o inventar otra [...] No sólo los críticos sino los artistas mismos sintieron y percibieron estas afinidades. Los futuristas, los dadaístas, los ultraístas, los surrealistas, todos sabían que su negación del romanticismo era un acto romántico que se inscribía en la tradición inaugurada por el romanticismo: la tradición que se niega a sí misma para continuarse, la tradición de la ruptura.<sup>91</sup>

Algunos han interpretado con poca inteligencia la aparición de las vanguardias de principio de siglo como la manifestación artística del progreso; un arte que evolucione

---

<sup>89</sup>Octavio Paz, *Los hijos del limo*, en *Obras completas I, La casa de la presencia*, pp 325, 326.

<sup>90</sup> *Ibidem*, p 392.

<sup>91</sup> *Ibid.*, pn 423.

sería, entonces, un arte que siga al hombre en su carrera al infinito. Tal idea resulta indudablemente interesante, empero pasa completamente por alto los principios de cada una de estas vanguardias.

El primero de estos movimientos, el futurismo italiano, es sin lugar a dudas el que más problemas parece ocasionar a las características hasta ahora señaladas de la visión poética romántica. Este movimiento adorador de la modernidad (fruto de la Ilustración y el racionalismo), de la máquina y de la velocidad, nunca manifiesta ningún interés en aspectos religiosos ni parece encontrar en el poema ninguno de los elementos genésicos presentes en la sensibilidad romántica. Empero, su maquinismo es realmente una adoración de la máquina como un elemento vivo; las máquinas de Marinetti están completamente humanizadas. De ahí el intenso vitalismo de este movimiento. Asimismo, las tendencias irracionalistas —que chocan con la idea ilustrada del progreso— son claramente perceptibles. Más todavía: es imposible dejar de mencionar los continuos intentos del futurismo por hacer de su poesía una guía iluminadora de la revolución viva del *progreso*; la poesía no se concibe como un simple adorno intrascendente, sino —al igual que para los románticos franceses— como el canto de un nuevo mundo por venir. La idea de un nuevo principio invade todo el ideal futurista. Semejante combinación de maquinismo y vitalismo, de una visión absolutamente deshumanizada con el ideal romántico de la fuerza y la juventud hicieron que este efímero—aunque muy incendiario— movimiento representara el último y abortado intento de conciliar el imperio de la razón ilustrada en su última consecuencia —la concepción del universo como una máquina— con los aspectos más agresivos de la idea romántica del vitalismo— el poder y la fuerza como los motores del mundo. No es de sorprender que los poetas futuristas —tanto italianos como rusos— hayan caído presas de la ideología fascista Marinetti— o del socialismo real —Mayakovsky.

No es este el espacio adecuado para hablar con justicia de Dadá o del surrealismo; hacerlo llevaría demasiado espacio en un texto que de por sí es bastante extenso. Empero, considero necesario señalar que la saludable sacudida que representó Dadá nunca fue una verdadera ruptura con el ideal poético del romanticismo. Todos los poemas y los manifiestos de este efímero cuanto trascendental movimiento pregonan un nuevo comienzo, un retorno a los orígenes de la poesía; el derrumbe de la idea del poeta y la instauración de una confianza en los poderes del azar; un azar que puede llamarse sagrado. Nunca antes un movimiento había atacado de manera tan violenta la idea de arte —ni siquiera los románticos—, pero todos olvidan que ese ataque va

dirigido contra la idea *occidental* de arte; en contra de las Academias, de los museos, de los Salones literarios... Dadá señala que el verdadero arte (al que ya ni siquiera se atreve a llamar de esa manera) es la vida; es vida. Su ataque contra las formas provenientes del romanticismo son, en sí mismas, un legado absoluto del romanticismo; es necesario destruir las formas caducas que se han transformado en fórmulas, liberar al canto de las prisiones de la forma, hacer del arte, vida.

La furia y el nihilismo vital de Dadá fueron atemperados por los siguientes movimientos, entre estos, el más influyente es el surrealismo. Como lo señala Breton (y el mismo Tzara con la contundente declaración: “El surrealismo no es sino una bienintencionada malinterpretación de Dadá”), el surrealismo recoge gran parte de los intereses de Dadá, sin embargo lo que en este último se manifestó de manera puramente vital y espontánea encontró en sus continuadores surrealistas a quienes habrían de pensar y proponer una teoría poética. No es necesario ahondar demasiado en bibliografía del movimiento surrealista para comprender las declaraciones de Breton y Tzara: todos los movimientos de vanguardia coincidieron en la necesidad de romper las barreras entre la creación artística y el mundo; mostrar a la poesía como la verdadera revelación de la vida. Asimismo, todas las escuelas de vanguardia comparten un interés común por ciertos aspectos “misteriosos” de la realidad y de la poesía. Junto a esto aparece la necesidad imperiosa de cambiar la realidad no sólo mediante las armas y las ideologías, sino sobre todo, con la palabra poética.

Todas estas características son heredadas directamente del Romanticismo; la idea de originalidad, al igual que en los románticos es una prueba de la veracidad de la revelación; personal e indecible. Es verdad que la idea del creador como un ser de excepción es fuertemente cuestionada por casi todas las vanguardias, empero es sustituida por la idea —también romántica— del poeta como el medio a través del cual habla la poesía; lo numinoso, el azar sagrado y que en realidad, como muchos han advertido justamente, es la verdadera concepción romántica: el genio (inclusive para Kant) es la facultad de ser mediación entre lo trascendental y el mundo, no simple ingenio ni talento.

Finalmente, lo que hermana a todas las escuelas de vanguardia y al Romanticismo es la convicción irrefutable en la palabra poética; la fe, me atrevo a decir religiosa, en que la poesía es la verdadera revelación del mundo; la liga entre lo sagrado y lo profano; el mundo hecho cuerpo en un instante insondable, en una revelación sagrada. Para todas las escuelas de vanguardia, la poesía no debía jamás reducirse a fórmulas, bagatelas; *literatura*. El arte no debía nunca ser considerado

como un simple sobrante de sentido, como una forma de entretenimiento; el arte debía reclamarse como lo que siempre había sido: la realidad develada, el mundo no como parece ser, sino como *es*.

Es verdad que no todos los poetas se inscribieron en alguna de las vanguardias, también es cierto que pocos de ellos pueden considerarse al margen de cualquier influjo de éstas sobre su obra. Pero aún en aquellos que nunca manifestaron simpatía por alguna de las vanguardias —o que negaron su validez inclusive— es imposible no notar una concepción estética legada del Romanticismo: una confianza absoluta en la poesía, la convicción de cantar la vivacidad, de revelar por un instante —a través de la poesía— todo el universo; de derribar las barreras entre el mundo y el arte. Tanto Pablo Neruda como Salvatore Quasimodo; tanto Carlos Pellicer como Ezra Pound; tanto Saint John Perse como Fernando Vallejo son poetas que buscan el origen: su fe en la poesía es absoluta. Su poesía proviene, quien lo duda, de la gran sacudida romántica; pero más atrás, vive de la más antigua de las actitudes del hombre deslumbrado por la revelación de estar vivo; celebrar el mundo, nombrarlo; la afirmación —dolorosa inclusive— fundamental de la poesía; la sensación, el cuerpo, el canto.

Sin duda alguna, esta actitud propia de las vanguardias de principios de siglo proviene directamente del Romanticismo, sin embargo no hay que olvidar que esta concepción de la poesía es común al comienzo de la civilización occidental y coincide con la propia de todos los pueblos no-occidentales. Más puede afirmarse: la concepción de la poesía como la develación de la realidad, como la fundación de lo indecible, del mundo, es propia de todas las épocas y lugares. La revolución vanguardista fue la vehemente búsqueda de los manantiales de la poesía.

Lo que Beguín y Paz escriben del surrealismo es aplicable sin miramientos a todos los movimientos de vanguardia: hijos del Romanticismo:

[...] La revelación de la poesía se presentó, en la edad en que esto suele ocurrir, bajo la forma del surrealismo naciente y del descubrimiento de Rimbaud. Los poetas franceses de la inmediata postguerra se aventuraban por caminos extrañamente semejantes a los que habían explorado un Novalis o un Arnim. Surgía de nuevo una generación para la cual el acto poético, los estados de inconsciencia, de éxtasis natural o provocado, y los singulares discursos dictados por el ser secreto se convertían en revelaciones sobre la realidad y en fragmentos del único conocimiento auténtico. De nuevo el hombre quería aceptar los productos de su imaginación como expresiones válidas de sí mismo. De nuevo las fronteras entre el yo y el no-yo se trastornaban o se borraban; se invocaban como criterios testimonios que no eran los de la sola razón; y esa desesperación, esa nostalgia de lo irracional orientaban a los espíritus en

su búsqueda de nuevas razones para vivir. Pudo pensarse, como en la Alemania de 1800, en el alborear de una gran época.<sup>92</sup>

[...]Sin embargo, el surrealismo traspasa el significado de estas obras porque no es una escuela (aunque constituya un grupo o secta), ni una poética (a pesar de que uno de sus postulados esenciales sea de orden poético: el poder liberador de la inspiración), ni una religión o un partido político. El surrealismo es una actitud del espíritu humano. Acaso la más antigua y constante, la más poderosa y secreta.<sup>93</sup>

[Para las vanguardias] Como lo creían los antiguos, y lo han sostenido siempre los poetas y la tradición oculta, el universo está compuesto por contrarios que se unen y separan conforme a cierto ritmo secreto. El conocimiento poético —la imaginación, la facultad productora de imágenes en cuyo seno los contrarios se reconcilian— nos deja vislumbrar la ~~análog~~ <sup>análog</sup> cósmica.<sup>94</sup>

[...] A unos y a otros, a Fourier y al papúa de Nueva Guinea, Breton les da la mano. Rebelión y revelación, lenguaje y pasión, son manifestaciones de una realidad única. El verdadero nombre de esa realidad también es doble: inocencia y maravilla. El hombre es creador de maravillas, es poeta, porque es un ser inocente. Los niños, las mujeres, los enamorados, los inspirados y aun los locos son la encarnación de lo maravilloso. Todo lo que hacen es insólito y no lo saben. No saben lo que hacen: son irresponsables, inocentes. Imanes, pararrayos, cables de alta tensión: sus palabras y sus actos son insensatos y, no obstante, poseen un sentido. Son los signos dispersos de un lenguaje en perpetuo movimiento y que despliega ante nuestros ojos un abanico de significados contradictorios [...] Por ellos y en ellos el universo nos habla y habla consigo mismo.<sup>95</sup>

Se dice con frecuencia que la ambigüedad del surrealismo consiste en ser un movimiento de poetas y pintores que, no obstante, se rehúsa a ser juzgado con criterios estéticos. ¿No ocurre lo mismo con todas las tendencias artísticas del pasado y con todas las obras de los grandes poetas y pintores? El “arte” es una invención de la estética que, a su vez, es una invención de los filósofos. Nietzsche enterró a las dos y bailó sobre su tumba: lo que llamamos arte es juego. La voluntad surrealista de borrar las fronteras entre el arte y la vida no es nueva; son nuevos los términos en que se expresó y es nuevo el significado de su acción. Ni “vida artística” ni “arte vital”: regresar al origen de la palabra, al momento en que hablar es sinónimo de crear. Ignoro cuál será el porvenir del grupo surrealista; estoy seguro que la corriente que va del romanticismo alemán y de Blake al surrealismo no desaparecerá.<sup>96</sup>

---

<sup>92</sup> Albert Béguin, *óp. cit.*, p 14.

<sup>93</sup> Octavio Paz, “*Estrella de tres puntas: el surrealismo*” en *Obras completas II, Excursiones/Incuriones*, FCE, México, 2003, ISBN: 84—226—3494—5, 606 pp, p 204.

<sup>94</sup> *Ibíd.*, p 213.

<sup>95</sup> *Ibíd.*, pp 218, 219.

<sup>96</sup> *Ibíd.*, p 221.



Ciertamente Paz, en otros libros —recuerdo ahora *El arco y la lira*—, señala que los poetas modernos, a pesar del interés en la poesía antigua, ven en ella un descubrimiento, algo nuevo. Esto es verdad, empero, Paz olvida que este otro tipo de arte en verdad es un descubrimiento para los ojos de estos poetas. Más todavía, olvida que lo que se *redescubre* en estas otras tradiciones es aquello que el arte occidental ha olvidado y que constituye su inicio: la visión de la poesía como un vínculo entre el mundo sagrado y el cotidiano; el canto que devela otro mundo en este mundo. Mucho se ha señalado que los poetas románticos buscaron en el mundo oriental un escenario en que sus fantasías se realizaran. Es verdad, sin embargo lo que encontraron aquellos que se acercaron con una mirada aguda no fue aquello que esperaban, sino la apertura de un mundo distinto, pero que paradójicamente conservaba una visión paralela de la creación artística.

K) K1)

Es necesario para finalizar este capítulo hablar un poco de las innumerables tradiciones líricas no-occidentales. Es evidente que un trabajo que hable del inmenso mundo de la poesía lírica fuera de occidente es labor propia de titanes, sin embargo no es mi objetivo intentar semejante aventura —ni creo poder hacerlo de manera siquiera medianamente digna—, sino señalar algunas características de las más estudiadas de esas tradiciones. Antes de empezar me gustaría aclarar un punto: en la mayor parte de las tradiciones poéticas, además de poesía épica y lírica existe una corriente de poesía de divertimento que podríamos equiparar al epigrama griego. Esto es muy común en la poesía árabe, china, japonesa e hindú dado que son sociedades con una vida de corte y una serie de juegos intelectuales para esa clase. Sin embargo difícilmente esos juegos pueden considerarse poesía lírica, ni siquiera son concebidas, en principio, como obras de arte, sino como ejercicios de ingenio. Una vez aclarado este punto, empezaré.

Excesivamente arriesgado es hablar de la poesía propia de los pueblos considerados —desatinadamente— primitivos. La idea del mundo de los semang es distinta de la propia de los indios navajos o la de los kazakos. Diversos especialistas han tratado de encontrar en tan diversas culturas algunos puntos en común; aparte de una que otra obviedad, es muy poco lo que se ha avanzado. Aún la afamada idea del *mana* de Codrington (ampliada y sistematizada por Levi Strauss) ha sido puesta entre paréntesis por varios estudiosos serios.

A pesar de estas significativas dificultades, es posible señalar que la absoluta totalidad de estos pueblos cuenta con una lengua patentemente compleja (muchas veces más compleja que la propia de culturas “desarrolladas”), con un sistema de relaciones de parentesco, con una tradición cultural bien cimentada, con un culto bien organizado<sup>97</sup>; no existe, además, ninguna sociedad conocida que no *cultive* el arte.

Ya al comienzo de este capítulo y en el anterior hablé acerca de algunas características comunes del arte en estas sociedades. Resumiré en unas cuantas líneas lo ya dicho.

Para las culturas primeras el concepto de arte —y por tanto, de poesía— que tenemos en occidente es desconocido. Como para los primeros griegos, el arte y la religión se encuentran inevitablemente ligados. Esto choca con la idea occidental moderna del arte —aunque en realidad, como ya señalé, siempre hay un vínculo entre la experiencia estética y la religiosa.

En todas estas culturas, el cantor es considerado como un puente entre el mundo sagrado y el profano. Si bien es cierto que una buena parte de los cantos y las ceremonias (que son prácticamente indisociables) son legado de una tradición rígida, no es menos verdadero que en las ceremonias los cantores introducen cambios en las formas o improvisan nuevas canciones. Esto, empero, debe de ser concebido dentro de su idea de mundo: el poeta, el shamán, se considera como el medio a través del cual lo sagrado devela el mundo y le da realidad. No es que el poeta haya creado o *concebido* una forma nueva, sino que son los dioses —por decirles de alguna manera— los que descubren a los hombres las palabras originales.

Sobre esto escribe Mircea Eliade en *Mito y realidad*:

[...] la “creatividad poética”, como se diría hoy día, era solidaria y tributaria de una experiencia extática. Ahora bien: se pueden adivinar las “fuentes de inspiración” de una personalidad creadora semejante en el seno de una sociedad arcaica: son “crisis”, “encuentros”, “revelaciones”; en resumen, experiencias religiosas privilegiadas, acompañadas y enriquecidas por un enjambre de imágenes y de escenarios especialmente vivos y dramáticos. Son los especialistas del éxtasis, los familiares de los universos fantásticos, los que nutren, acrecen y elaboran los motivos mitológicos tradicionales. [...] por gravitar la cultura arcaica en torno a los mitos, y porque en ellos ahondan continuamente los *especialistas* de lo sagrado, dándoles interpretaciones nuevas, la sociedad entera se ve arrastrada hacia los valores y los significados

---

<sup>97</sup> Si bien es completamente cierto que el concepto de *mana* no da cuenta puntual de la variedad de cultos presente en los pueblos primeros, es importante observar que este concepto es aplicable —de una manera menos estricta que la propuesta por Levi Strauss— tanto a los pueblos animistas como a aquellos que cuentan con dioses propiamente dichos; el animismo está presente en todas las religiones del mundo.

descubiertos por ese puñado de individuos. En este sentido, el mito ayuda al hombre a superar sus propios límites y condicionamientos, le incita a elevarse *junto a los más grandes*.<sup>98</sup>.

Este aspecto es importante: para todos estos pueblos, la poesía— el canto— no es simplemente un divertimento o una creación artificial, sino la dicción original del mundo; su revelación en forma de un canto. No existe un concepto parecido al de la “poesía pura”<sup>99</sup> ya que la realidad completa está vinculada con la revelación del poema; una depende de la otra. Si el mundo existe es porque ha sido revelado a través de la poesía.

Sin embargo, no hay que olvidar que la poesía de estos pueblos— en los que es casi imposible separar el mito, la poesía épica y la lírica— se compone principalmente de cantos, alabanzas y lamentaciones. Empero, estas formas poéticas, joviales o doloridas, son también una respuesta a un inmenso diálogo con el mundo. Todo tiene un carácter sacro y vital; la vida para estas sociedades constituye un continuo canto entre el mundo de los hombres y el de los espíritus; entre el mundo y el ser humano. Es importante hacer notar que para todas estas sociedades el mundo natural es parte integral del universo sagrado; la vida se torna experiencia y sensación numinosa; el cuerpo del hombre es un reflejo del cuerpo del mundo; su voz es parte de un gigantesco canto que es el del cosmos.

La historia de las tradiciones líricas propias de las grandes civilizaciones del Nuevo mundo es, en gran parte, desconocida. Existen estudios de innegable valía por parte de diversos especialistas y trabajos compilatorios de estudiosos como Ángel María Garibay en México y Vidal Martínez o Arguedas entre los sudamericanos. Sin embargo todos estos trabajos son realmente reconstrucciones aproximadas a culturas casi desaparecidas. Los herederos de la cultura y la lengua náhuatl han mezclado de tal manera sus creencias con las cristianas que es difícil reconocer cuáles son señas de su legado precolombino. Ello no impide que gran parte de sus canciones y poemas sean de una belleza indiscutible. Los pueblos lacandones, herederos de los mayas, sí conservan de manera más íntegra su cultura, pero se trata de una civilización en decadencia. Por lo demás, su concepción de la poesía no dista demasiado de la propia

---

<sup>98</sup> Mircea Eliade, *Mito y realidad*, op cit., pp 164, 165.

<sup>99</sup> Sería importante definir qué es lo que se entiende por “arte puro” de cualquier manera. Por ejemplo, para el abate Bremond la poesía pura conlleva un estado cercano al de la mística; en cambio la definición de Poe —y posteriormente la de Valéry— equivalen más bien a la creación de un mundo puramente verbal con una disposición casi arquitectónica de un concepto. Curiosamente esta última idea tiene más que ver con ideas cercanas al ya muerto neoclasicismo. Existe también la idea de Juan Ramón Jiménez, pero es bastante vaga y no se puede decir mucho de ella, sin embargo, atendiendo a su poesía, se trata de la depuración formal de las fórmulas del primer modernismo (que muchas veces se habían convertido en ripiosas y exageradas).

de los pueblos primeros de la que he hablado anteriormente. Lo mismo puede decirse de la todavía vigorosa (aunque también heterogénea) cultura de los indios del Perú, herederos de los aymaras y los incas.

También resulta muy difícil distinguir las características de la poesía de algunos grupos étnicos en Europa. Tenemos abundantes testimonios o por lo menos alusiones a escritos de la poesía épica y lírica de finlandeses, irlandeses, germanos y aún celtas (no queda ningún testimonio directo de la poesía ni de la cultura de estos últimos, sin embargo hay diversas alusiones e investigaciones actuales). Sin embargo, casi nada sabemos de su concepción estética. Lo poco que nos dicen las crónicas (y lo que ha podido deducirse de su poesía) muestra que se trata de culturas con una visión del mundo parecida a la de las culturas aborígenes que se han estudiado mejor (aunque con diferencias esenciales que las emparentan más con creencias propias de pueblos como los ainu del Japón o los europeos del este).

L) L1)

De cualquier manera, y para no extenderme demasiado, las grandes tradiciones no-occidentales pueden reducirse a cuatro: la poesía china, la japonesa, la india y la del mundo árabe. Esto no debido a una valoración estética, sino simplemente porque estas tradiciones son aquellas que han conservado una memoria muy bien documentada de la evolución de sus respectivas tradiciones, en ciertos aspectos superior inclusive que la de la cultura occidental, que es de la que hasta este momento he hablado.

En la versión original de este escrito, había dedicado un gran número de páginas para acercarme a cada una de estas tradiciones. Sin embargo, por motivos de espacio —y de los alcances de mi intelecto—, esas aproximaciones a pesar de mis esfuerzos se quedaban en la superficie. Así y todo, no resultan de mi interés para este trabajo las características formales ni los vaivenes históricos de esas culturas, sino su visión estética. La manera en que esas culturas consideran a la *actividad* artística.

A diferencia de otras culturas —y de las sociedades “primitivas”—, con todas sus diferencias las tradiciones ya mencionadas sí tienen un concepto análogo al occidental de “arte” y “poesía”. Sin embargo, las diferencias no tardan en surgir: tanto la tradición del extremo oriente —China y Japón— como la de la India —y a su manera la de los países árabes— consideran que la poesía es una revelación y una fundación de la realidad, más todavía, de una potencia sagrada. Una concepción que colinda

directamente con la de la antigua Grecia, con la de los pueblos *primeros* y, por supuesto, con la propia del romanticismo, pero que es contraria o al menos muy diferente de nuestro truncado concepto moderno de arte.

La forma en que estos pueblos consideran lo sagrado y su relación con la poesía es distinta en cada caso. Así, los hindúes recordemos que en gran parte nuestra tradición y la de la India están relacionadas por el gran tronco indoeuropeo tienen una idea religiosa y estética que colinda con la nuestra en sus orígenes (poesías épicas, mitos originarios, concepción sagrada ritual). Con la fundamental diferencia que estriba en su virtual aislamiento y desarrollo. De esa manera es de las pocas sociedades indoeuropeas donde la escritura épico-mítica sigue conservado su estatus original.

La cultura sino-japonesa (a pesar de sus monumentales diferencias, los chinos y los japoneses comparten en gran medida su visión, debido a la importancia de los primeros como foco cultural) también tiene una idea imbricada del arte y de lo sagrado. Empero tanto sus formas líricas como su sensibilidad es distinta. Para ellos la revelación y la inspiración consisten más que en una *acción*, en una especie de activa *pasividad*. Por otra parte, ninguna de ambas tradiciones tiene una verdadera poesía épica. Todo esto es muy difícil de desarrollar. Mientras la cultura indoeuropea tiene como ideal el guerrero, el hombre de acción; la sino-japonesa tiene como ideal al asceta natural. Inclusive las tradiciones contemplativas —y ~~épicas~~— son distintas. Para el santón hindú y el santo cristiano, el ser es una potencia activa (así sea de una actividad estática, como para los hindúes y los quietistas); para el Tao chino, se trata de una inacción (así sea de una inacción en constante movimiento). Los animismos son distintos también en cada caso: para el hindú el animal es sagrado como representación de una divinidad activa; para los sino-japoneses, son sagrados por *existir*.

Aunque todo esto tiene gran importancia para el desarrollo de su lírica (con todas sus diferencias), lo importante es notar que para estas tradiciones lo sagrado y lo estético colindan fatalmente. Todo canto es una revelación.

Lo mismo sucede en la cultura islámica, aunque en este caso es necesario recordar que su religión es tan monolítica y ortodoxa que no hay aspecto de la vida que no esté en relación con ella. Asimismo, considera que más allá de la palabra sagrada —el Corán— no puede existir la perfección.

Por ello la *actividad* poética aunque es considerada reveladora del universo, se piensa como subordinada —cuando no dependiente de manera casi parasitaria— de la Revelación última de Alá.

Quizá la muestra más perfecta de esta unión entre lo religioso y lo poético no estribe de cualquier manera en la salmodia del Corán, sino en la única rama heterodoxa y mística del Islam: el sufismo. Para los santones de esta cofradía, aunque Alá es la perfección absoluta y toda verdad está en su Palabra, la poesía, el canto y el baile constituyen maneras de regocijarse en su presencia de manera individual. Así introducen la mística en una religión ortodoxa.

Todas estas culturas, cada cual a su particular manera, conciben a la actividad religiosa y a la poética como inseparables. La poesía es una revelación de lo sagrado. Asimismo, como todo lo sagrado, la poesía escapa al análisis racional. No tienen una verdadera tradición alegórica. En efecto, tanto los *ulemas* como los *brahmanes* son comentaristas de sus tradiciones, pero su tarea asemeja —con todas las reservas que se deben hacer a esta comparación— al doctor en leyes que debe explorar cada recoveco de un texto claro desde un principio. En cambio, la alegoría se concibe como un texto en un código distinto al habitual, es decir, un texto que *debe ser interpretado*. Las diferencias son muchas. El acercamiento más cercano a la alegoría occidental en estas culturas se dio cuando los mandarines quisieron interpretar de maneras dogmáticas diversos poemas “obscenos” recopilados por Confucio.

M) M1)

Antes de dar por terminado este capítulo, quisiera apuntar que su extensión fue necesaria para dos objetivos esenciales en el desarrollo de la tesis. Uno: mostrar las diferencias entre la poesía lírica y expresiones colindantes como la poesía épica y el mito. Por supuesto, también fue necesario hablar de las semejanzas entre la recepción de los mitos, la poesía épica y la lírica. Todas estas expresiones parten de la concepción de la palabra poética como la develación del mundo a través del canto. Ninguna cultura ha considerado a la poesía (al igual que al mito) como una creación ficticia o como un pasatiempo sin sentido, trivial, sino como el desnudamiento del universo, de la vida; la voz de lo sagrado. El desarrollo histórico fue necesario para mostrar que esta visión no es exclusiva de una época de occidente, sino que —al contrario— aparece una y otra vez a través del tiempo. Así, la concepción mítica propia del temprano occidente se transforma en la visión estética propia de la poesía épica y

lirica —y de la tragedia, la cual no abordé porque es muy fácil distinguirla de la lírica— de la sociedad griega. Posteriormente, con el derrumbe de estas sociedades —y la desaparición de la poesía épica como la base y la fundación de la historia humana— adviene la implantación de la razón filosófica como el intérprete único de la realidad. Es entonces cuando surge la idea de la interpretación alegórica de los grandes textos poéticos; es entonces cuando surge la idea de la alegoría, que será llevada al límite durante la Edad media. Ello no significa que la poesía haya desaparecido de occidente, sino que la idea de la poesía como el fundamento de toda una sociedad (la poesía épica) se derrumbó. La poesía lírica, en cambio, siguió presente, aunque eclipsada desde entonces por las creaciones alegóricas. No es sino hasta el Renacimiento en que la lírica se muestra nuevamente frente a todos. El despertar romántico es la última de estas revoluciones y, hay que apuntarlo, se concibe como el regreso a las fuentes de la lírica, como el redescubrimiento de la poesía como el eje de toda vida, de toda revelación<sup>100</sup>.

Por supuesto, el contraste que pretendí hacer entre estas expresiones poéticas es una verdadera oposición cuando hay que hablar de la poesía alegórica e, incluso, de ciertas manifestaciones del Barroco. La poesía alegórica, a diferencia de la épica, la lírica y aún del mito, no se considera una revelación del universo en un canto sensible, sino la creación de un texto codificado detrás del cual se esconde una verdad racional. La idea de alegoría y de interpretación son frutos de una sociedad que ya no confía en la revelación sensible del mundo y de la poesía, una sociedad cuya idea del universo ha sido sesgada de una parte medular; una sociedad que considera que más allá de la razón no existe nada. En ese sentido, no es insólito comprobar que tanto el Medioevo —obsesionado con la lógica aristotélica y la exegesis— como la Ilustración —cuya idea del mundo es estrictamente racionalista— hayan despreciado la contemplación sensible que implica todo goce estético. No es casual que de la tradición universitaria —proveniente de la Edad media y de su renovación durante la Ilustración— provenga la idea docta de que es necesario interpretar cualquier texto poético para *desentrañar* su *significado*; idea completamente ajena a cualquier visión estética del mundo.

El segundo objetivo de este capítulo y que se relaciona directamente con el anterior— es mostrar que la concepción estética del hombre, independientemente de

---

<sup>100</sup>En otra ocasión hablaré del fin de la visión estética propia del romanticismo y la emergencia de una nueva visión estética que algunos han llamado postmodernismo. De cualquier manera, algo he adelantado en páginas anteriores. Podría hacerlo en un apartado de estas páginas, pero llevaría mucho tiempo y el tema merece un estudio más detallado.

época, cultura y nación, coincide en una serie de puntos fundamentales. Todas las culturas concuerdan en considerar a la poesía como la develación sensible del mundo; todas ellas coinciden en considerar a la poesía más allá del lenguaje humano, más allá de cualquier interpretación; la voz de lo sagrado que habla a través del poeta. De ahí la idea de Inspiración —que, como lo he señalado, puede diferir, pero nunca desaparece—; la poesía como una necesidad donde el hombre recibe un dictado de lo sagrado; el ritmo universal que se revela en canto. Más todavía, dado que el canto ya no es un lenguaje humano sino la revelación de lo indecible, toda interpretación es inútil.

Por ello la idea de considerar a la poesía como *ficción* resulta superficial en tanto ninguna concepción estética la considera como la *creación* de un mundo irreal a través del cual el autor recrea un espacio: la develación de la poesía es la creación de este mundo. Más aún: la develación de lo sagrado que se manifiesta a través del poeta y se canta.

Por último, aunque hasta ahora no he hecho, quizá, las distinciones fundamentales, es obvio decir que aunque estas características de la visión estética están presentes en todas las culturas y en todas las épocas, es innegable que existen diferencias entre cómo cada cultura define términos como “poesía”, “arte”, lo “sagrado”, la “inspiración” e inclusive el papel que juega el poeta en la sociedad y en el mundo. Ello, de cualquier manera, no significa que haya una verdadera discrepancia; son conceptos diferentes, es cierto, pero análogos. Aún los pueblos que no tienen una noción verdadero de arte —de hecho el concepto de arte es moderno— conocen la importancia del canto, reconocen la identidad mágica o sagrada del mundo con el canto.

Algo más me gustaría añadir: hasta este momento no he establecido diferencias categóricas entre la apreciación estética de la poesía épica, la lírica y el mito. Me he limitado a establecer algunas contrastes en su papel en las sociedades antiguas. Todo esto se debe a que tanto la poesía épica como la lírica —amén de los mitos— comparten en toda concepción estética los mismos rasgos ya señalados: ser una develación del mundo, estar más allá de cualquier interpretación o paráfrasis en tanto están más allá del discurso y, finalmente, conservar un carácter sagrado o augusto (que no quiere decir que necesariamente sean tomados con gravedad o, menos aún, con academicismo). Todas las culturas insisten, también, en que tanto la poesía lírica como la épica están lejos de ser producto del *conocimiento* y las *habilidades* humanas, están lejos de ser creaciones de *ficción* en tanto son reveladas por algo que está más allá del entendimiento. Todas las culturas comparten —de una manera u otra— el



concepto de Inspiración. A lo largo del tiempo, las musas jamás han dejado de cantar por la boca de los poetas.

Así y todo, existen indudables diferencias entre la manera en que son considerados los géneros épico y lírico. Las diferencias entre mito y poesía épica son difíciles de establecer, pero ya he hablado de ellas al principio de este capítulo; las diferencias entre la segunda y la lírica son también cuestión de matices, pero resulta inevitable abordar la cuestión.

A pesar de que los siguientes capítulos señalarán oportunamente cada una de estas características dentro del género lírico, me parece justo hacer, con ellas, desde aquí un breve contraste entre los géneros épico y lírico.

Mientras la poesía épica y el mito se consideran la develación del mundo, su origen y su historia a todos los hombres, la poesía lírica entraña una revelación personal; la develación de la vida de *un* hombre; de *un* momento de esa vida. La poesía épica implica la existencia de un pueblo, de una comunidad; la lírica es el canto de la vida de un hombre.

Mientras la poesía lírica entraña, en tanto manifestación personal de una visión, la idea de un yo lírico —aunque no en todos los casos, como analizaré posteriormente—; en la poesía épica se mantiene un tono aparentemente objetivo, casi siempre en tercera persona.

Relacionado con esto último: mientras la poesía épica casi siempre está escrita en tiempo pretérito, la poesía lírica está abrumadoramente escrita en presente o alude a él: está *siendo*.

La poesía cuenta con una anécdota (así esté cruzada por lamentaciones, cantos o elegías subjetivas), en cambio la lírica no cuenta con ella. Aun cuando sea posible encontrar una “anécdota” en la lírica, ésta es absolutamente intrascendente en tanto tal. Mientras es posible contar y parafrasear la anécdota del *Gilgamesh*, hacer algo semejante con cualquier poema lírico es imposible. Ello, empero, no significa que el poema épico pueda glosarse sin perder algo de sí (y para las sociedades en que ese poema se generó, tal idea resultaría monstruosa)<sup>101</sup>.

Por último, apuntar que mientras la poesía lírica está presente en todas y cada una de las sociedades humanas; existen pueblos enteros que no conocen nada semejante a la épica. Ciertamente es que el mito también está presente en todas las culturas

---

<sup>101</sup> Todas estas diferencias son matices, ya que la lectura original de los poemas épicos tiene algo de ritual, sigue siendo presente... El tiempo pasado se re-presenta... De cualquier manera, las diferencias son evidentes tanto con el mito como con la lírica.

(y que muchas veces la poesía lírica es parte de un culto religioso), pero todavía más allá de eso; la concepción estética de un pueblo respecto a su poesía épica y a sus mitos *muere* con ella. Cuando la sociedad griega desapareció, los mitos que le dieron forma dejaron de considerarse revelaciones de la realidad y pasaron a convertirse en objeto de estudio y literatura<sup>102</sup>. En cambio, las manifestaciones líricas nunca desaparecen, nunca pierden su fuerza. Esto es comprensible: el fundamento de un pueblo muere con su misma civilización; el canto de un hombre permanece con todos los hombres a través del tiempo, lo trasciende. Pueden variar los tiempos y civilizaciones, jamás la poesía, el hombre, la revelación del universo en un cuerpo; los manantiales del canto.

---

<sup>102</sup> Ello, empero no significa, por supuesto, que no sea posible encontrar en estos poemas y mitos constantes universales y revelaciones.

## El nombre tras el canto

A)

Parte medular del desarrollo de esta obra descansa en la forma en que el lector se acerca a la poesía. Por ello en el anterior capítulo puse un mayor énfasis en la concepción estética de las diversas sociedades y no en las características formales de su poesía, las cuales puede variar infinitamente —como las de toda obra artística—, pero cuya visión estética es, en esencia, muy semejante. En gran parte, la historia del desarrollo de la poesía está ligada inevitablemente a la manera en que las sociedades donde nació conciben la *actividad* artística.

Sin embargo, no se malentiendan estas palabras; aunque es evidente que toda lectura depende en buena manera de la concepción estética de la sociedad, es imposible identificar ambas. Por ejemplo, aunque durante el periodo neoclásico la visión estética propia de la Academia insistió en la pureza formal del arte, junto a la idea de interpretación racional —o análisis formal— de la obra artística, es casi imposible saber cómo es que los hombres de esa época la leían. Es decir, es muy difícil saber cómo es la lectura de la poesía en una determinada época si nos atenemos a criterios puramente históricos. Todavía más: la concepción estética ligada a una época tampoco condiciona la creación artística. Recordemos que durante el auge del Barroco —y su idea del ingenio opuesta casi a la Inspiración— surgió un poeta como Quevedo, cuyas poesías están más cerca de la visión estética surgida del renacimiento. En su poesía, el barroco se manifestó como un estilo, no como una visión estética distinta a la del Renacimiento.

Ya en *El arco y la lira*, Octavio Paz, al tratar de esclarecer el *ser* del poema se da cuenta de que remitirse a criterios historicistas o a teorías literarias no resulta apropiado para lo que él busca dado que la poesía y la lectura de poesía van más allá de la metodología de estas disciplinas. La historia ve nacer diversas manifestaciones del arte, pero éste está más allá de la historia; es histórico y transhistórico. Hoy no leemos los poemas de Anacreonte como los cantaron sus contemporáneos, pero siguen deslumbrándonos, revelándonos el mundo. Las teorías literarias pueden ayudarnos a saber varias cosas del poema, pero siempre se les escapará su verdadera maravilla; los estudios psicológicos o psicoanalíticos pueden decirnos mucho acerca de la manera en

que pensaba el autor... o inclusive de la *arquitectura mental* de determinada época, sin embargo nada nos dirán de la experiencia estética de cada lector, de esa maravilla, de esa presencia súbita que lo avasalla.

De cualquier forma, para este trabajo resultaba imposible dejar de lado las concepciones estéticas propias de cada cultura pues si bien no condicionan completamente la lectura no es menos cierto que es imposible negar que la conforman en buena parte. No sólo eso: evitar esa cuestión entrañaría graves dificultades debido a que, como veremos al final de estas páginas, no existe una verdadera oposición entre la concepción estética que se ha mantenido a través del tiempo en las distintas sociedades y la lectura de la obra de arte de manera subjetiva. Adelantaré desde aquí algo: más allá de que la visión estética condicione la experiencia personal, es esta última la que conforma la concepción que del arte tiene cualquier sociedad. La experiencia estética, más allá de conceptos e ideas que del arte pueda tener el hombre, es una *sensación ilimitada* que conforma una visión del mundo.

Resulta imposible dar cuenta de la manera en que cada individuo concreto *vive* esta experiencia; no sólo eso, sino que un trabajo que intentase realizar algo semejante sería tan monstruoso como vano. Es imposible una labor en la que cada uno de los matices de la experiencia de un grupo —aún pequeño— de individuos sea manifestado. No sólo eso: pretender hacer un estudio basado en algo semejante resulta desatinado en tanto cada una de éstas es personal e incommunicable.

Una vez establecidas estas limitantes, apunto que para entender las características de la experiencia estética y por tanto, de la lectura de los textos poéticos— me apoyaré en los trabajos de estética que han escrito varios filósofos. Esto se debe a que el método y los fines seguidos por la filosofía permiten dar una definición de cualquier *fenómeno* con la cual es posible trabajar. Estoy consciente que más de uno advertirá una contradicción entre lo que digo aquí y lo que anteriormente he escrito. Sin embargo, no me desdigo: que un poema sea por completo indefinible, que vaya más allá de cualquier interpretación racional, que esté más allá de las palabras, y que la experiencia estética sea subjetiva e inexplicable no significa que no sea posible trabajar filosóficamente con el concepto de poesía. La estética jamás ha perseguido desentrañar el significado de un poema concreto —como la exegesis y muchos enfoques del análisis literario—, sino definir ontológicamente al *ser* de la poesía. Sucede lo mismo que cuando se habla del *ser* en la ontología clásica; es obvio que ninguna definición dará cuenta de todos los seres, sin embargo es posible lograr un concepto manejable. Más todavía, al final de estas páginas habrá que hablar de ciertas

consecuencias a las que se llega siguiendo este enfoque —y es importante recordar que toda la ontología posterior al movimiento romántico ha concluido siendo una ontología estética— que, paradójicamente, coincide en más de un punto con la visión estética propia de los pueblos nativos, y por tanto, de la concepción estética cuyas características ya he anotado aquí.

B) B1)

Al revisar la *Poética* aristotélica, es necesario apuntar que ésta no es una obra de estética contemporánea en tanto más que un tratado filosófico, es un texto descriptivo donde aparecen entre líneas ideas de índole estética. No sólo eso, sino que el interés principal de ese libro no es la poesía lírica ni la épica —aunque sus apuntes sobre esta poesía son significativos—, sino el arte de la tragedia y la poesía dramática.

Aún así, es necesario empezar cualquier indagación prudente con los apuntes que hace Aristóteles de algunos aspectos estéticos. Para ello no es necesario hablar aquí ni de su concepto de *mimesis* ni de *tekhné*, ni siquiera a sus conceptos de *poiesis* (que son los propios de la cultura griega) debido a que esos aspectos fueron abordados en el capítulo anterior y serán útiles posteriormente. Menos importante todavía es señalar las características formales del texto dramático descritas por Aristóteles en tanto se alejan completamente de los objetivos de este trabajo.

El concepto de catarsis aristotélico ha sido estudiado desde diversos enfoques. La definición tradicional considera que se trata de un fenómeno en donde el espectador establece un vínculo con el *pathos* presente en la representación. De esta manera, el espectador padece las desgracias y regocijos del héroe trágico; se reconoce en el *pathos*. El final trágico representa una liberación: la catarsis.

El artículo de Ángel Sánchez Palencia titulado “Catársis en la poética de Aristóteles” aparecido en los *Anales del seminario de historia de la filosofía* de la Universidad Complutense me parece llega a ciertos puntos cardinales:

La tragedia, en la teoría aristotélica, no es imitación de una acción cualquiera. En la *Poética* se lee en varios lugares que la tragedia imita acciones que inspiran temor y compasión. En la definición, *temor* y *compasión* aparecen como los medios a través de los cuales se «lleva a cabo la *katharsis* de tales afecciones». «La imitación —afirma Aristóteles refiriéndose a la imitación trágica— tiene por objeto no sólo una acción completa, sino también situaciones que inspiran temor y compasión» [...]

*Una acción completa, esforzada y de cierta amplitud, y que inspire temor y compasión...* ¡He aquí el objeto de la imitación trágica en Aristóteles! [...]

La compasión (del latín *compassio*), según el *Diccionario de la Lengua española*, es un «sentimiento de conmiseración y lástima que se tiene hacia quienes sufren penalidades o

desgracias». Por tanto es un sentimiento, un estado de ánimo afligido por un suceso triste o doloroso que afecta a otra persona. Es importante reparar en la referencia al otro, al *distinto*.

*En Retórica encontramos un pasaje dedicado a la compasión que añade otros matices interesantes: Ret. B 8, 1385b13–1386b8. Allí leemos que la compasión es «cierta pena por un mal manifiesto, destructivo o penoso, de quien no merece recibirlo; mal que también uno cree poder padecer o que lo puede padecer alguno de los suyos, y esto, cuando se muestre cercano» (85b13–16). La compasión, según Aristóteles, se refiere al inocente; a quien no merece recibir el mal que se compadece. Agrega que para sentir compasión es necesario hallarse en situación consciente de contingencia frente al mal contemplado; uno mismo o alguno cercano. Esta circunstancia hace que el distinto no sea distante sino próximo.<sup>1</sup>*

B2)

Aunque ciertamente resulta muy difícil establecer una similitud entre la catarsis lograda en una obra dramática y la lectura de un poema lírico, sí es posible hablar en ambos casos de una especie de empatía, o mejor: una comunión.

De cualquier manera, es necesario aquí anotar que el reconocimiento en el *pathos* que se establece en la representación dramática es muy distinto del propio de la lectura de una poesía lírica. De hecho, en la lírica algo semejante a la *catarsis* o a la *anagnorisis* es impensable dado que la *anagnorisis* es algo propio de un discurso que cuente con una narración. Por lo demás, mientras el reconocimiento propio de la representación dramática establece desde el principio una distancia entre el héroe trágico y el espectador (en tanto no hay una confusión total entre ambos, sino un reconocimiento), no existe una distancia semejante entre el lector de poesía y las palabras del yo lírico. Esta diferencia es comprensible en tanto el yo lírico no tiene un rostro determinado –se trata de una voz que canta– mientras el héroe trágico es un personaje con una identidad bien definida, aunque paradigmática.

Este punto es esencial para el desarrollo de estas páginas: el reconocimiento propio de la poesía lírica más que un reconocimiento es una *identificación* dado que no se establece una distancia entre el lector y la voz lírica. Es decir, no se concibe a la voz lírica como un *ente* independiente del lector.

Aunque es indudable que en nuestra concepción estética— proveniente de ciertos aspectos del romanticismo— el autor y la voz lírica son identificados como el mismo (algo que escandaliza a los teóricos estructuralistas), resulta indiscutible que el lector al recitar el poema —un poema siempre se recita, o mejor, se canta— no tiene una consciencia plena de esto. Es decir, nunca piensa en la identidad del autor al momento

---

<sup>1</sup> Ángel Sánchez Palencia, “«Catarsis» en la *Poética* de Aristóteles” en *Anales del seminario de historia de la filosofía* n° 13, Universidad Complutense, Madrid, 1996, ISSN 0211—2337, 320 pp, pp 138, 139

de leer el poema. Por ejemplo: un lector desprejuiciado al leer los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* no piensa jamás en Pablo Neruda como el autor de ese poema —no tiene consciencia de su existencia. La voz que canta es la suya propia; la de su mundo. De esta manera, la mujer a la que le canta en ese instante no es la misteriosa Marisol/Marisombra de Neruda, sino el rostro amado —o la interrogante que es ese rostro. Las palabras del poema ya no son las del autor; la voz lírica se confunde con el lector; el mundo revelado por el poema es el suyo; se ha apropiado de las palabras del poema —o valdría decir, el poema se ha *posesionado* de él.

Es así que el amor que se canta en el poema ya no es el de Neruda ni la angustia del lector de *Nostalgia de la muerte* es la que atormentaba a Xavier Villaurrutia, sino los del lector. De ahí la identificación absoluta del *pathos*; una identificación que no sin razón es percibida como una revelación.

Si el poema fuera considerado como una simple expresión de los sentimientos del autor —su alegría, dolor, amor; su angustia— como pretenden algunos malos lectores de Benedetto Croce, entonces no sería sino una confesión sentimental, un escrito amorfo sin ningún interés. Frente a un escrito de esta naturaleza —como lo son los testimonios psicoanalíticos, las cartas de confesión o inclusive las declaraciones amorosas— un individuo cualquiera sólo puede reaccionar mediante un sentimiento de simpatía a lo más. Por otra parte, si el poema no fuera sino una construcción puramente verbal ajena al lector y al escritor como quieren algunos teóricos estructuralistas —y que coincide con ciertas teorías del *arte puro*—, entonces la poesía no pasaría de ser un vasto edificio vacío, una construcción magnífica y absolutamente vana. En efecto, si reducimos a la poesía a la forma, de ella no queda sino un cúmulo de figuras retóricas sin ningún sentido lógico —y muchas veces, ni siquiera sintáctico—; un ejercicio de proezas verbales que no tienen sentido alguno para nadie. Mientras que es posible reducir un cuento o una novela a su anécdota y a la poesía épica inclusive—, nada similar es posible hacer con la poesía lírica. Si analizamos *objetivamente* una poesía de este tipo, nada queda; la *lectura* de la lírica— como la de los mitos— comporta la creencia absoluta en la realidad de la experiencia revelada; conlleva la identificación del *pathos* del individuo en las palabras que el poema revela. Un poema lírico ajeno al *pathos* resultaría ser tan sólo un aparato vacío de sentido<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Sé que estas afirmaciones pueden parecer excesivas, sin embargo, en posteriores capítulos serán matizadas. De cualquier manera, ya Kant había afirmado —y en esto resulta tan iluminador como entonces— que una obra de arte no tiene una existencia fáctica, ya que no existe como tal —como obra artística— sino hasta que un individuo entra en contacto con ella en la experiencia estética. Es decir, su existencia fáctica no es discutible, sin embargo, sólo

Un intento de la crítica literaria por superar esta característica de la *lectura* de la lírica estriba en la interpretación simbólica del poema. Indudablemente esta actitud procede de la concepción —proveniente del Medioevo y de la época ilustrada— de la alegoría. Recordemos que la alegoría se caracteriza por ser un texto cuyo sentido *real* está escondido bajo un disfraz retórico. Es decir, el sentido literal es una máscara detrás de la cual los exegetas dueños de un código son capaces de entrever el sentido *real* que se esconde tras los artificios de un discurso cargado de trucos retóricos. El ser de la alegoría está limitado a la interpretación que de ella haga un exegeta; aquellos que no estén en posesión del código en el cual fue escrito son excluidos de la recepción del mensaje enmascarado en el texto. Lo describe con justicia Octavio Paz en un texto ya antes citado:

[...] las figuras alegóricas no son realmente formas sino configuraciones de signos. Su ser es ser signo. [...] En la alegoría desaparece la distancia entre el ser y el sentido: el signo devora al ser. Cada elemento de la alegoría [...] es un atributo y cada atributo es un signo. Pero la alegoría nos oculta aquello mismo que nos presenta. No es una presencia, aunque asuma forma corpórea, ni es algo que se aprehende con los ojos y de golpe sino lentamente y con el entendimiento: ver una alegoría es interpretarla. Contemplamos las formas del mundo, desciframos las alegorías.<sup>3</sup>

Algo similar nos dice Croce en su *Breviario de estética*:

[...] Las enormes dificultades de la alegoría son bien conocidas, porque todos han advertido su carácter frío. La alegoría es la unión intrínseca, el acoplamiento convencional y arbitrario de dos hechos espirituales, de un concepto o pensamiento y de una imagen, haciendo de suerte que la imagen ha de representar aquel concepto. Y no solamente, y en virtud de la alegoría, no nos explicamos el carácter unitario de la imagen artística, sino que se establece en seguida y de propósito una dualidad, porque en aquel acoplamiento al que hemos hecho referencia se establece una dualidad, ya que el pensamiento sigue siendo pensamiento y la imagen, sin relación alguna entre sí. Y esto de tal modo, que al contemplar la imagen olvidamos, sin daño para ella, sino ventajosamente, el concepto, y al pensar en el concepto disipamos también, dichosamente, la imagen superflua y fastidiosa.<sup>4</sup>

Ambas reflexiones nos llevan directamente a una cuestión fundamental: la interpretación, toda interpretación, es un ejercicio racional, esto es: comporta una

---

alcanza una categoría estética dentro de la experiencia estética. Ello no implica, por supuesto, que dependa de la interpretación del individuo... pero ello será discutido en otro capítulo.

<sup>3</sup>Octavio Paz, "Contar y cantar" en *Excursiones/Incuriones*, Obras completas II, FCE, 2003, pp 78—79.

<sup>4</sup>Benedetto Croce, *Breviario de estética*, Espasa Calpe, Col. Austral, Madrid, 1938, Novena edición (1985), ISBN: 84—239—0041—X, 144 pp, p 31.



reflexión sistemática de una serie de premisas dadas de manera *objetiva*. Tal operación entraña no sólo un método bien determinado de análisis, sino el presupuesto de que el objeto —nunca mejor dicho— a interpretar supone una clave también racional que es posible dilucidar. Ello quiere decir que el texto alegórico siempre ha sido una máscara, un código.

Pero eso no es todo: aceptar la existencia de un mensaje cifrado detrás de una alegoría implica que el mensaje así alcanzado también es —por simple lógica— un mensaje inteligible y racional. No es extraño que tal idea haya resultado particularmente sugestiva para los espíritus del Medioevo— las razones de esto ya fueron reflexionadas con anterioridad— y del Siglo de las luces —obsesionados con la idea de la razón absoluta. Todavía más: aún hoy es posible encontrar innumerables expertos que analizan cualquier tipo de poesía partiendo de un esquema puramente interpretativo; alegórico. No es de sorprender: la existencia de un código de este tipo comprende que existe una interpretación única y también un método racional para llegar a ella, algo que sin duda resulta atrayente para personas educadas en un ambiente surgido tanto de la Ilustración como de la escolástica medieval donde todo el universo debe poseer un explicación lógica. Ello, además, da una razón de ser a los estudiosos de literatura —quienes, por otra parte, son tachados de ser gente sin provecho—; su tarea, pues, consiste en desentrañar los secretos contenidos en la poesía (curiosamente, estos secretos, como en *Primero sueño*, un verdadero poema alegórico, son las concepciones científicas y teológicas de un mundo ya desaparecido). Más aún: la posibilidad de desentrañar los códigos *secretos* de una obra artística por alguna razón misteriosa lleva consigo el placer y el sentimiento de adentrarse en un mundo secreto y oculto, aunque “racional”. Toda interpretación implica la idea de la alegoría, la desconfianza ante el sentido prístino y sensible del mundo y de la poesía. Toda interpretación implica una mutilación del mundo de una parte de él mismo; su apertura, su franqueza, su naturalidad; el milagro del *ser*.

Yo añadiría algo a la certera observación de Paz: si las formas del mundo son contempladas, aprehendidas con los sentidos, no es menos cierto que la poesía lírica es también aprehendida mediante esos mismos sentidos. La poesía es un testimonio de los sentidos y, más todavía, su develación. Toda lectura comporta una aprehensión sensible del mismo poema; toda lectura trasciende cualquier interpretación en tanto que forma ya parte tangible de una realidad que se ha *renovado* a partir de esas palabras, de ese canto.

Esto no es algo que deba ser desestimado. Si la poesía fuese simplemente una serie de mensajes encriptados en distintos textos, entonces su existencia sería superflua. Dado que el mensaje oculto en el poema interpretado es inteligible, vano resulta haberlo escrito en una forma como la alegoría; ello oscurece aquello precisamente que quiere mostrar. Si el fundamento del poema no fuera más que la interpretación que de él se hace, nada más que un mensaje cifrado, podríamos prescindir del poema. La importancia real sería, entonces, la del mensaje. Más todavía: nadie que no poseyese el código sería capaz de apreciarla; la experiencia estética sería un engaño, una mentira.

B3)

Con esto llegamos a otra *característica* de la lectura de la poesía: si es indiscutible que toda *recepción* comporta la identidad del lector con la voz poética a través del *pathos*, no es menos cierto que la integración *patética* del lector con el texto no basta ni mucho menos para hablar de la experiencia estética. Es evidente que el *pathos* de un individuo puede identificarse tanto con la voz poética como con el personaje de una telenovela. Bajo ciertas circunstancias, es posible que el espectador pueda también identificarse con la voz de un anuncio o de un mensaje político.

Respecto a la identificación del lector con el mensaje que puede ocurrir en la escucha de un mensaje político o, inclusive, un anuncio (que no son considerados textos ficticios), es importante subrayar que para llegar a algo semejante, el retórico político y los estudiosos de la mercadotecnia utilizan elementos colindantes con aquellos propios del discurso literario y poético—a tal punto que un buen político y un buen experto en mercadotecnia son concedores de retórica. Los elementos aquí referidos —puramente formales—, por supuesto que no son exclusivos ni nunca lo han sido de la obra estética, por lo que resulta irónico pensar que sólo con ellos es posible escribir un poema<sup>5</sup>. Es por ello que resultan tan inexplicables personas que piensan que con un manual de retórica y algunas clases de composición ya es suficiente para hacer una obra artística; la poesía nace de un deslumbramiento diríamos milagroso y es tan irracional como esa revelación.

De cualquier manera, aunque tanto la propaganda política como la comercial utilizan recursos similares a los de la poesía dado que buscan conseguir efectos similares (una identificación emocional —*pathos*— entre el receptor y el mensaje,

---

<sup>5</sup> De cualquier manera, aunque ya adelanté aquí que no bastan para la creación de un poema, si puede decirse que favorecen un acercamiento estético a la obra, por lo que hablaré de ellos con más detalle en el capítulo siguiente.

*afectar* la *realidad* percibida por el sujeto), no resulta sencillo hacer una diferencia clara.

Para esto basta con remitir al lector al análisis que Immanuel Kant hace en su *Crítica del juicio*. Para empezar, el alemán hace de una declaración que parece evidente, pero que es una de las aportaciones básicas a la filosofía para hacer un concepto de arte (que no debe ser confundido con definir la obra de arte en cuanto tal, en cuanto entidad concreta): el juicio de gusto es estético, es decir, depende de un juicio subjetivo e incapaz de ser conceptualizado o parafraseado. Mientras que un juicio acerca de lo agradable o lo bueno (consideraciones morales o de gusto) tiene un fin establecido, la experiencia estética es completamente *desinteresada*, es decir, no tiene otro fin que ella misma.

No resulta difícil hacer una clara división entre expresiones como un discurso político o mercadológico y el propio del arte si atendemos a estos conceptos (aunque no es necesario; no creo que nadie sea capaz de confundirlas); tanto la primera como la segunda están escritas partiendo de un mensaje claro al que el receptor debe acercarse. Persiguen como fin o atraer adeptos a una ideología— que presuntamente resulta moral— o simplemente llevarlo a la compra de un bien de consumo.

Si seguimos atendiendo al desarrollo de la *Crítica del juicio*, estas diferencias habrán de ahondarse. Sin embargo, basta con resumir unos cuantos puntos:

**Gusto es la facultad de juzgar un objeto o una representación mediante una satisfacción o un descontento, sin interés alguno. El objeto de semejante satisfacción llámase bello.**<sup>6</sup>

Para decidir si algo es bello o no, referimos la representación no mediante el entendimiento al objeto para el conocimiento, sino mediante la imaginación [...] al sujeto y al sentimiento de placer o de dolor del mismo. El juicio de gusto no es, pues, un juicio de conocimiento; por lo tanto, no es lógico, sino estético, entendiendo por esto aquel cuya base determinante no puede ser más que subjetiva. [...]

La representación, en este caso, es totalmente referida al sujeto, más aún, al sentimiento de la vida del mismo, bajo el nombre de placer o dolor.<sup>7</sup>

Lo agradable y lo bueno tienen ambos una relación con la facultad de desear y, en cuanto la tienen, llevan consigo: aquél, una satisfacción patológica—condicionada [esto es, necesaria para la supervivencia o para la satisfacción urgente de ciertas necesidades, por ejemplo, la comida o el descanso], y éste, una satisfacción pura práctica. [...] En cambio el juicio de gusto es meramente *contemplativo*, es decir, un juicio que, indiferente en lo que toca a la existencia de

---

<sup>6</sup> Immanuel Kant, *Prolegómenos a toda metafísica del porvenir, Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime, Crítica del juicio*, Porrúa, Col. “Sepan cuantos...” 246, México, 1973, 2007, ISBN: 978—970—4434—5, 512 pp, p 258.

<sup>7</sup> *Ibidem*, pp 251, 252.

un objeto [quizá sea más apropiado escribir aquí “utilidad de un objeto”], enlaza la constitución de éste con el sentimiento de placer y dolor. Pero esta contemplación misma no va tampoco dirigida a conceptos, pues el juicio de gusto no es un juicio de conocimiento (ni teórico ni práctico), y, por tanto, ni fundado en conceptos ni que los tenga como fin.<sup>8</sup>

**Bello es lo que, sin concepto, place universalmente.<sup>9</sup>**

[...] cada cual tiene consciencia de que la satisfacción en lo bello se da en él sin interés alguno, y en ello no puede juzgarlo nada más que diciendo que debe encerrar la base de la satisfacción para cualquier otro, pues no fundándose ésta en una inclinación cualquiera del sujeto (ni en cualquier otro interés reflexionado), y sintiéndose, en cambio el que juzga, completamente *libre*, con relación a la satisfacción que dedica al objeto, no puede encontrar, como base de la satisfacción, condiciones privadas algunas de las cuales sólo su sujeto dependa, debiendo, por lo tanto, considerarla como fundada en aquello que puede presuponer también para cualquier otro. [...] esa universalidad no puede [...] nacer de conceptos, pues no hay tránsito alguno de los conceptos al sentimiento de placer o dolor.<sup>10</sup>

Si se juzgan objetos [...] mediante conceptos, piérdese toda representación de belleza. Así, pues, no puede haber tampoco regla alguna según la cual alguien tuviera la obligación de conocer algo como bello [...] Queremos someter el objeto a la apreciación de nuestros ojos mismos porque la satisfacción dependiese de la sensación, y, sin embargo, cuando después se dice del objeto que es bello, creemos tener en nuestro favor un voto general y exigimos la adhesión de todo el mundo, mientras que toda sensación *privada* no decide más que para el contemplador y su satisfacción. [...]

[...] El juicio de gusto mismo no *postula* la aprobación de cada cual (pues esto sólo lo puede hacer uno lógico universal, porque puede presentar fundamentos); sólo exige a cada cual esa aprobación como un caso de la regla, cuya confirmación espera, no por conceptos [...] El voto universal es, pues, sólo una idea.<sup>11</sup>

A tenor de la cantidad, cabe decir que lo bello gusta a todos los que tienen experiencia para gozarlo. De hecho un cuadro puede gustar a uno y a otro no. [...] El gustar a todos quiere decir que hay la pretensión de valer universalmente; lo que ocurre, por otra parte, *sin concepto*. El arte es representación, imagen, no concepto. El concepto es producto del entendimiento; la imagen, de la *fantasía*.<sup>12</sup>

**Belleza es forma de la *finalidad* de un objeto en cuanto es percibida en él *sin la representación de un fin*** [en anteriores páginas, Kant fundamenta este juicio mostrando que la experiencia estética es ajena a una finalidad distinta de la misma experiencia, que el objeto artístico es ajeno —en tanto obra de arte— a toda finalidad —moral, conceptual, de “perfección” e inclusive que rebasa lo que un solo lector pueda sentir con él— más que él mismo].<sup>13</sup>

---

<sup>8</sup> *Ibíd.*, pp 256, 257.

<sup>9</sup> *Ibíd.*, p 66.

<sup>10</sup> *Ibíd.*, pp 258, 259.

<sup>11</sup> *Ibíd.*, pp 262, 263.

<sup>12</sup> *Ibíd.*, p 211.

<sup>13</sup> *Ibíd.*, p 280.

No puede haber regla objetiva alguna del gusto que determine, por medio de conceptos, lo que sea bello, pues todo juicio emanado de aquella fuente es estética [sic], es decir, que su fundamento de determinación es el sentimiento del sujeto y no un **concepto** del objeto.<sup>14</sup>

Por lo que a la relación del juicio concierne, lo bello implica una finalidad que no trasciende el objeto representado, ello es, una finalidad inmanente, o dicho en una frase hecha: una finalidad sin fin. Es indudable que una obra de arte expresa algo. He ahí su finalidad intrínseca. La apreciación estética culmina en esta finalidad interior. Llevarla fuera de ella, tal vez pensando en la utilidad que reporte la obra contemplada, es conculcar el juicio del gusto.<sup>15</sup>

**Bello es lo que, sin concepto, es conocido como objeto de una necesaria satisfacción.**<sup>16</sup>

De toda representación puedo decir: es posible al menos que ella (como conocimiento) esté enlazada con un placer. De lo que llamo agradable digo que produce realmente placer; de lo bello, empero, se piensa que tiene una relación necesaria con la satisfacción [placer o dolor]. Ahora bien, esta necesidad es de una clase especial: no una necesidad teórica y objetiva, donde se puede conocer a priori que cada cual sentirá esa satisfacción en el objeto llamado por mí bello; tampoco una práctica donde, mediante conceptos de una pura voluntad razonable que sirve de regla a los seres libremente activos, es esa satisfacción la consecuencia necesaria de una ley objetiva, y no significa nada más que la obligación de obrar absolutamente (sin posterior intención) de una cierta manera. [...] Como un juicio estético no es un juicio objetivo y de conocimiento, esa necesidad no puede deducirse de conceptos determinados, y no es, pues, apodíctica. Mucho menos puede ser la conclusión de una universalidad de la experiencia (de una unanimidad general de los juicios sobre la belleza de cierto objeto), pues además de que la experiencia en esto proporcionaría difícilmente muchos justificantes, no se puede fundar en juicios empíricos concepto alguno de la necesidad de esos juicios.<sup>17</sup>

En atención a la modalidad, es bello cuanto se reconoce, fuera de todo concepto, como materia de *satisfacción necesaria*. Lo necesario, a diferencia de lo posible y lo asertórico, es lo que no puede ser de otra manera. [...] Lo bello se impone, porque lleva consigo la necesidad de la determinación a todos a un juicio mismo [...] aunque no pueda ser formulado en conceptos.<sup>18</sup>

A pesar de que la concepción del arte bello que tiene Kant corresponde de una manera u otra con la propia de la Ilustración, en sus apuntes ya se anuncia el romanticismo y ese regreso a la libertad y a la experiencia prodigiosa que es cada obra. Esto se nota también en sus apuntes acerca de lo sublime, en los que admite algunas maneras comunes a ambos sentimientos (aunque Kant haga derivar de esta sensación con muy poca fortuna un mensaje racional y moral):

---

<sup>14</sup> *Ibíd.*, pp. 276, 277.

<sup>15</sup> *Ibíd.*, p 211.

<sup>16</sup> *Ibíd.*, p 284.

<sup>17</sup> *Ibíd.*, p 281.

<sup>18</sup> *Ibíd.*, pp 211, 212.

Lo bello tiene en común con lo sublime que ambos placen por sí mismos. Además, ninguno de los dos presupone un juicio sensible determinante, ni uno lógico determinante sino un juicio de reflexión; consiguientemente, la satisfacción no depende de una sensación [determinada, como en el caso del gusto por el agua por parte del sediento], como la de lo agradable, ni de un concepto determinado, como la satisfacción en el bien. [...] De aquí también que los juicios de esas dos clases sean particulares, y se presenten, sin embargo, como universalmente valederos en consideración del sujeto, aunque no tengan pretensión más que al sentimiento de placer y no a un conocimiento del objeto.

Pero hay también entre ambos diferencias considerables [...] Lo bello [...] se refiere a la forma del objeto [...]; lo sublime, al contrario, puede encontrarse en un objeto sin forma, en cuanto en él, u ocasionada por él, es representada *ilimitación* y pensada, sin embargo, una totalidad de la misma. [...] Así es [que] la satisfacción [está] unida allí [en lo bello] con la representación de la cualidad; aquí [en lo sublime], empero, con la de la *cantidad*. También esta última satisfacción es muy diferente de la primera, según la especie pues aquella (lo bello) [...] puede unirse con el encanto y con una imaginación que juega, y ésta, en cambio (el sentimiento de lo sublime), es un placer que nace sólo indirectamente del modo siguiente: produciéndose por medio del sentimiento de una suspensión momentánea de las facultades vitales, seguida inmediatamente por un desbordamiento tanto más fuerte de las mismas.

[...] la diferencia más importante e interna entre lo sublime y lo “bello” es la siguiente: [...] la belleza parece ser una finalidad en su forma, mediante la cual el objeto parece, en cierto modo, ser determinado de antemano para nuestro Juicio; en cambio lo que despierta en nosotros, sin razonar, sólo en la aprehensión, el sentimiento de lo sublime, podrá parecer, según su forma, desde luego contrario a un fin para nuestro Juicio, inadecuado a nuestra facultad de exponer y, en cierto modo, violento para la imaginación; pero sin embargo, sólo por eso será juzgado tanto más sublime.<sup>19</sup>

En lo que se refiere a la división de los momentos del juicio estético, en relación con el sentimiento de lo sublime, podrá la analítica seguir adelante según el mismo principio que empezó en el análisis de los juicios de gusto, pues [...] debe la satisfacción en lo sublime, como la de lo bello, ser de un valor universal, según la *cantidad*; carecer de *interés*, según la *cualidad*; hacer representable una finalidad subjetiva (inmanente) según la *relación*, y hacerla representable como necesaria, según la *modalidad*.

De todas estas características es posible extraer algunos puntos decisivos:

—La categoría estética escapa a concepto alguno; es imposible parafrasearla pues depende de su representación física una finalidad que es inmanente al objeto artístico mismo— para existir como tal.

—Todo juicio estético, a pesar de ser fruto de una experiencia subjetiva y quizá por ello, a diferencia de un juicio de lo agradable pretende ser universal, es decir; todo aquello considerado artístico se considera universalmente estético.

---

<sup>19</sup> *Ibíd*, pp 288, 289.

—El objeto o situación estética no dependen de un momento definido ni están sujetos a un juicio histórico u moral. No son exclusivos de un momento histórico ni moral de una época.

—No depende ni de un concepto ni de una idea pues se define como una *complacencia* absoluta y *necesaria*.

A partir de estas reflexiones, es imposible no advertir las claras diferencias entre los *discursos* artísticos y los propios de la política: mientras que una obra de arte requiere de una representación física— es decir, en el caso de la poesía, de una recitación—, y por tanto no es posible parafrasearla ni conceptualizarla, un discurso político o mercadológico pone todo su énfasis en un mensaje que el emisor pretende comunicar al receptor y para esto se sirve de varios procedimientos retóricos. Esto lo hace con el fin de conseguir una serie de reacciones en su receptor, empero el mensaje puede también ser transmitido de manera puramente conceptual. La utilización de estos procedimientos, empero, se debe a que, más que convencer, se estimula un acercamiento al *pathos* del receptor. Más todavía; una vez que el momento histórico —que es completamente ~~infero~~— ha pasado, el mensaje político o mercadológico carece de fundamento; una vez que el momento al que se refieren estos textos ha pasado, su caducidad es inmediata. Nada de ello pasa con el arte, en tanto va más allá del momento histórico, de la civilización y del lugar en donde fue escrito. Esto es importante, y habré de tratarlo en el último capítulo de este texto: la poesía es subjetiva y, al tiempo, transubjetiva; histórica y transhistórica. Pero leamos lo que Kant escribe al respecto de la retórica política al hablar de la oratoria:

La oratoria, entendiéndolo por ella el arte de persuadir, es decir de imponerse por la bella apariencia (como *ars oratoria*) y no el mero hablar bien (elocuencia y estilo) es una dialéctica que semeja a la poesía sólo en lo que es necesario para seducir, en provecho del orador, a los espíritus antes del juicio y arrebatarles su libertad [...] aunque a menudo pueda utilizarse [la oratoria] para intenciones dignas de elogio, sin embargo es rechazable, porque de ese modo, las máximas y los sentimientos se corrompen [...] Además, el mero concepto claro de esas clases de asuntos humanos, unido con una viva exposición de ejemplos, y sin faltar a las reglas de la eufonía de la lengua o de la conveniencia de la expresión para ideas de la razón [...] tiene ya en sí suficiente influjo sobre los espíritus para no necesitar además recurrir aquí a las máquinas de la persuasión, que, pudiéndose emplear éstas también para excusar o encubrir el vicio y el error, no pueden destruir completamente la sospecha secreta de una artificiosa superchería. En la poesía [que en cambio, es arte] todo ocurre honrada y sinceramente [...] no desea insinuarse en el entendimiento ni captarlo por medio de una exposición sensible, es plenamente libre.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Immanuel Kant, *Prolegómenos a toda metafísica del porvenir, Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime, Crítica del juicio*, óp. cit., pp 361, 362.

En el *Ion*, Platón hace mofa de los poetas en tanto son considerados por sus lectores como la máxima autoridad en cualquier ámbito del conocimiento humano. Por supuesto, la separación de saberes que hace el sabio griego fue necesaria para el nacimiento de la filosofía y de las ciencias puras como disciplinas autónomas; sin embargo, algo importante que se lee entre líneas es la absoluta confianza del lector en las repercusiones, en la realidad fáctica, de la palabra poética. Esto es completamente natural en un mundo cuya fuente primigenia de conocimiento y validez era la poesía épica (y el mito, pero entrar ahora en ese aspecto resultaría demasiado difícil, lo dejo para más adelante). Sin embargo, resulta inquietante descubrir que aún en nuestros tiempos, se considera que la poesía lírica resulta un iluminador, un revelador de la realidad; la nuestra.

Es verdad que es posible que un individuo sienta una identificación *semejante* frente a un discurso propio del género narrativo— y en este sentido no hago una distinción entre novela, cuento, obra teatral y, para enojo de muchos, telenovelas—, sin embargo, esta sensación cesa una vez que la lectura termina. Advierto desde aquí que esta sensación resulta cuando menos insólita en tanto la lectura de una narración establece una distancia entre la voz narrativa, los personajes y el lector. Para que algo semejante sea posible es necesario romper una serie de barreras y apropiarse de la historia de un personaje en la novela.

Mucho se ha hablado del llamado *pacto de credibilidad* en la lectura de una narración. En efecto, para que sea posible la inmersión dentro del universo ficcional de un texto narrativo, es preciso leer *como si* lo que ahí se cuenta realmente *hubiera sucedido*. Sin embargo, de ahí a establecer una identificación entre el lector y alguno de los personajes hay un enorme trecho: el personaje es un ente ficcional con una historia, personalidad y características propias que lo distinguen claramente del lector. De cualquier manera, es imposible negar del todo la posibilidad de que esto suceda —y a todos consta de que bajo ciertas circunstancias, llega a acontecer. Aun así (y fuera de censuras desatinadas por “escapar de la realidad”), una vez que la narración termina, tanto el pacto de lectura implícito en el texto como cualquier posible identificación, cesan<sup>21</sup>. Salvo un individuo con trastornos mentales — lo que me

---

<sup>21</sup> No creo necesario desarrollar en el grueso del texto que ni siquiera textos como las modernas novelas de “*non-fiction*” escapan a esta característica. Es verdad que estas novelas se hacen basándose en una investigación de un hecho real, pero pocos pensarán que se trata de la verdad pura y objetiva. La creación de un espacio ficticio —en este caso, conjetural— es evidente. Todavía más: los textos narrativos puramente objetivos —si es que tal cosa existe— y



recuerda ahora al Quijote—, nadie, después de la lectura de una obra narrativa, podría pensar que es uno de los personajes. Nadie puede decir con seriedad que es Hamlet, Tom Sawyer o Doña Bárbara, sino, acaso, como signo y paradigma; “metáfora”. Más todavía, dentro del pacto de lectura de una de estas obras también está establecido que una vez concluida la narración, el lector volverá a ser consciente de la naturaleza ficticia de lo ahí escrito. Los teóricos literarios insisten en establecer el nacimiento de la literatura en tanto aparece el concepto de ficción, es decir, en cuanto el pacto tácito entre lector y texto se establece; en cuanto el lector es consciente de la existencia de un espacio ficcional (esto es, un espacio autónomo de nuestra realidad donde se desarrolla una anécdota). De hecho ni la tragedia griega clásica ni textos propios de la literatura medieval —por supuesto, tampoco la poesía épica y mucho menos los mitos— pueden ser considerados literatura en el sentido moderno del término. Por cierto que la idea de ficción, de cualquier manera, no es completamente ajeno a las concepciones propias de las culturas antiguas; ya Eliade —como lo señalé en el capítulo anterior— hace una distinción entre lo que se consideran “historias verdaderas” e “historias falsas”, señalando que las segundas son consideradas ficticias —aunque ello no les resta, empero, importancia, su función es distinta.

En realidad, las primeras verdaderas manifestaciones en forma de la literatura en el sentido moderno, serían las novelas de caballería medievales (aunque Luciano y Apuleyo —en el oriente, Murakami—, en el imperio romano, ya son un antecedente). No es sorprendente que la emergencia de la narrativa ficcional coincida con el ocaso de las formas épicas populares y con el progresivo derrumbe del imperio de la fe católica. Una vez que el concepto de la racionalidad se libera de los frenos que supuso la filosofía cristiana propia del Medioevo, se instaura de manera completa como la interpretación absoluta del mundo. Es entonces cuando nace el concepto moderno de ficción en tanto las obras narrativas ya no coinciden con la concepción del mundo propia del racionalismo. Tampoco es de sorprender que el nacimiento de la novela moderna y del cuento moderno sea contemporáneo de la difusión de las ideas ilustradas<sup>22</sup>.

Más allá de todo esto, resulta primordial señalar que la lectura de un poema lírica no sólo comporta *necesariamente* una identificación del lector con la voz lírica (una identificación del *pathos*), algo que puede o no darse en la lectura de una obra literaria

---

que, por tanto sean verídicos en el sentido moderno del término no son literatura, sino historia o historiografía... O al menos se pretenden tales.

<sup>22</sup> Ello, sin embargo, no comporta una desaparición de géneros narrativos anteriores; tanto la leyenda como gran parte de los cuentos populares son testimonios de la pervivencia —así sea de manera *discreta*— de estas narraciones donde el concepto de ficción está ausente y donde la concepción del mundo propia del pensamiento ilustrado queda entre paréntesis.

moderna, sino que a diferencia de ésta, la idea de ficción está ausente. Mientras que es posible quedarse con una lectura, digamos de *esparcimiento*, de una obra literaria en tanto el lector puede no considerar que lo escrito en el libro tenga una repercusión en su mundo cotidiano —la realidad fáctica—, la lectura de un poema está inevitablemente ligada con la realidad del lector<sup>23</sup>. Lo que quiero explicar es que en tanto la poesía lírica no es considerada ficción —el mundo cantado en el poema es el mismo del lector—, el discurso literario moderno nace con la separación entre el mundo *real* y el mundo ficcional creado en el texto. Para el lector de poesía lírica no hay una diferencia entre las palabras del poeta y las suyas en tanto esas palabras son las que revelan y fundan el mundo: el suyo propio. No existe, como en la narrativa de ficción, un “pacto tácito” en tanto no se lee *como si fuera real*; la realidad que canta el poema es la realidad del lector puesto que él así la considera.

Esta característica es esencial en tanto si despojamos al poema de ésta, su lectura carecería de cualquier interés. La fascinación de la palabra poética no estriba tan sólo en un juego formal ni en un pasatiempo; la fascinación inmanente en un poema es la develación de un mundo; las palabras que fundan un mundo, que revelan la realidad. Es verdad que la lectura de una obra narrativa también puede tener un efecto *semejante* —mejor dicho, análogo en el lector. Es decir, que afecte de manera absoluta su vida, que le permita descubrir aquello no existente antes (hay que recordar el concepto griego de *poiesis*). Sin embargo su lectura puede simplemente centrarse en la anécdota de un hecho interesante; el mundo *ficcional* no afecta de manera necesaria el mundo fáctico del lector. En cambio, la poesía lírica es impensable sin esta característica; sin ella carece de cualquier valor; se despoja de sí misma y no pasa de ser una serie de oraciones mal escritas, sin sentido lógico alguno. El arte ajeno a la pasión, ajeno a esa capacidad de revelar la realidad no es, cuando mucho, sino un adorno superfluo y vano. La experiencia estética del poema comprende esa *suspensión* del *juicio* lógico, esa absoluta confianza e identidad del lector con las palabras del canto. Fuera de ello, el poema lírico, a diferencia de la narración, no es nada. Sin embargo también es válido decir que una narración literaria que no provoque una iluminación análoga no pasa de ser una anécdota pintoresca, un embuste. Todo arte nace de la experiencia estética; de esa iluminación que dice lo indecible, que muestra

---

<sup>23</sup> Esto no significa que un lector de una obra literaria del género narrativo permanezca incólume después de un acercamiento a esta obra, sin embargo, es posible que un lector simplemente se interese por la anécdota del relato sin necesariamente ver afectado en lo absoluto su idea de mundo... Todo esto es muy difícil de desarrollar en este espacio (resultaría necesario una tesis distinta), así que no seguiré con ello.

lo invisible, que da voz a lo que antes no existía... El arte es *poiesis*: hacer nacer lo que antes sólo era potencia de ser<sup>24</sup>.

Es por todo ello imposible no advertir aquí que, a diferencia de los discursos políticos y mercadológicos, la literatura de ficción cumple cabalmente con las características señaladas por Kant. Es verdad también que las reflexiones que hace este filósofo en su *Crítica del juicio* han sido cuestionadas por la filosofía posterior. Sin embargo estas suspicacias giran sobre todo en torno de elementos puramente formales que el autor considera como propios de toda obra artística (y que emparentan su gusto particular con el propio de un hombre educado en el Siglo de las luces, pero que ya anuncia el romanticismo). Los cuestionamientos más serios a las ideas kantianas estriban básicamente en dos puntos: Kant califica la experiencia estética como un *juicio* (lo que le sirve para de ese *juicio* derivar un conocimiento al hablar de lo *sublime*), empero hay que advertir que sólo usa esta palabra por conveniencia, el juicio estético escapa a la racionalidad y sólo es el principio de la experiencia estética. El otro cuestionamiento es que se enfoca principalmente en la manera en que el individuo experimenta la obra artística, no en la obra artística en sí. Esta duda es válida, sin embargo en la segunda parte de su *Crítica del juicio* aborda, quizá con poca fortuna, la cuestión. Pero dejando ello de lado, para el tema que aborda este capítulo, lo señalado por Kant resulta francamente indispensable además de irrefutable (aunque la suposición kantiana de derivar del sujeto un *sujeto trascendental*, resulta cuestionable). Las características que Kant señala en la “Analítica de lo bello” han sido seguidas por toda reflexión estética posterior, de Hegel a Gadamer, de Heidegger a Deleuze, cada uno con ciertos reparos o inclusive debates, pero nunca dejándolo de lado.<sup>25</sup>

De cualquier manera, nada de esto es de sorprender: las características de lo bello propuestas por Kant solamente señalan algunas características visibles e innegables de la obra artística. Mientras su idea de lo sublime presagia la reflexión teórica de los estetas que lo sucedieron, la “Analítica de lo bello” no hace más que enumerar algunas

---

<sup>24</sup>Todas estas afirmaciones que atraviesan el texto habrán de ser aclaradas en los capítulos siguientes, sin embargo supongo que ya todos deben de tener una idea de hacia dónde se dirige esta digresión. Todo lector de poesía ha sentido ese derrumbe, esa súbita iluminación que es la experiencia estética...

<sup>25</sup> Uno de los reparos que se le ha hecho —sobre todo en la estética hegeliana— es que el concepto mismo de arte ha variado y no existe siquiera en muchos pueblos. Como he mostrado en el anterior capítulo, es verdad que no todos los pueblos tienen una definición siquiera de artístico ni de poesía, empero todos estos pueblos tienen manifestaciones poéticas. Más todavía: su visión estética es análoga. Todas ellas subrayan que la experiencia con lo que nosotros llamamos poesía escapa a todo concepto, es sensible, no conceptualizable. Todas ellas subrayan la inefabilidad e Iluminación que implica toda experiencia estética. No es raro, entonces, que mucho del arte no-occidental esté unido a la religión. El gusto artístico y la existencia misma de un concepto de arte puede variar, empero la sensación que la poesía posee y provoca siempre está presente.

observaciones ya evidentes del *objeto* estético<sup>26</sup>. Por tanto, que la narrativa moderna también pueda ser englobada dentro de la categoría de lo estético analizada por Kant no es una excepción, sino una confirmación: la lectura de una obra de este tipo es también una experiencia estética; es una obra de arte. Toda obra de arte es particular —sólo existe de manera física, sensible, no conceptual—; toda obra precisa de un *receptor*, un individuo, que viva en relación a ella la experiencia estética, pero no se limita a él— es subjetiva y transubjetiva—; toda obra de arte nace en una época, pero su apreciación no depende de un momento histórico— es histórica y transhistórica. Finalmente, la apreciación de esta obra es independiente de cualquier interés ajeno a la obra; no *significa* —la obra no quiere decir, dice; no significa, es. La obra de arte es el ser en estado puro; la gran afirmación del ser en el mundo.

Todos estos puntos habrían de ser analizados y profundizados por la estética de Hegel. No es tiempo aquí de entrar en esos detalles, puesto que tal discusión será inevitable ulteriormente. Baste señalar que estas características también son consideradas por la estética hermenéutica de Gadamer —y la de Heidegger—, y que son importantes para las conclusiones a que este trabajo llega.

Antes de continuar este capítulo, no creo ocioso señalar las características particulares hasta ahora descritas de la lectura de un poema lírico. Primero: la lectura de una obra lírica comporta *necesariamente* la identificación *patética* entre el lector y la voz lírica<sup>27</sup>. Apunto que esta identificación puede producirse en otras manifestaciones literarias, pero que no son propias de su recepción *natural*. A saber: los lectores de poesía épica nunca se consideraban a sí mismos Odiseo; los espectadores de las tragedias de Shakespeare no se consideran a sí mismos Hamlet; los lectores de Dostoievsky no se creen Aliosha Karamazov... En cambio, el lector de Eluard es, en definitiva, el que dice “Canto la alegría de cantarte/ la gran alegría de tenerte y no tenerte”. La contemplación casi pasiva de otras artes es aquí imposible: la gran voz del poema lírico es el yo que siente, el yo que canta; el lector. La identificación del lector con la voz lírica es absoluta y necesaria. En ninguna otra arte de la palabra sucede

---

<sup>26</sup> Las principales objeciones, empero, hechas a la “Análisis de lo bello” estriban en que sus apuntes también pueden definir algunas obras que, en occidente, consideramos ajenas a las manifestaciones artísticas. Así, es posible encontrar estos rasgos también en objetos de culto religioso. Esto no debe de resultar extraño ya: el sentimiento numinoso colinda y se confunde con la iluminación estética. Y en anteriores páginas hablé de que la mayor parte de las culturas ni siquiera hacen una verdadera distinción entre poesía y religiosidad. Habré de abundar más sobre esto en posteriores capítulos.

<sup>27</sup> No hablo precisamente del yo lírico por aspectos que analizaré en el siguiente capítulo.

algo semejante —no hablo de otras manifestaciones artísticas, como la música, porque eso sería meterme a terrenos resbalosos que prefiero evitar en este texto.

C) C1)

La segunda seña característica de la recepción de la poesía lírica es la no existencia de un pacto ficcional, esto es que no hay una diferencia entre la realidad percibida durante la lectura del poema y el mundo. Forman parte integral de la misma realidad. Esto es: mientras que la lectura de un texto literario en el sentido moderno comporta que el lector es *veladamente consciente* de que está *suscribiendo* un pacto de lectura en donde va a aceptar como efectivos —durante el tiempo de la lectura— una serie de eventos *irreales*; las palabras de la poesía lírica no se restringen ni al tiempo de la lectura ni se consideran parte de un “tercer espacio” ficcional, como apuntó Blanchot. Al contrario, la lectura de una poesía lírica comporta repercusiones en la realidad del lector.

Señalé también —además de una digresión algo extensa sobre las características apuntadas por Kant respecto a cualquier obra artística— que, a diferencia de lo que sucede con un texto narrativo donde es posible quedarse sólo con la anécdota sin que esto suponga una experiencia estética, la lectura de la obra lírica es impensable sin esta característica. Es decir, mientras que es posible quedarse en una lectura de esparcimiento —por llamarle de alguna manera— de una obra narrativa, algo semejante en la lectura de un poema lírico es imposible pues de él no queda nada. El poema lírico no tiene ni una anécdota de interés ni un significado lógico preciso. Ni siquiera la belleza de su ritmo puede compararse con el de la música. Y su belleza *puramente* verbal es privilegio, también, de la más ramplona palabrería retórica... Desde este punto de vista, dado que todavía no he llegado a la parte principal de estas páginas, la poesía lírica es sólo la engañifa sensual de un tropel de tontos *mundanos*, un *producto* completamente trivial y, peor aún, inútil. Para el pensamiento ilustrado del que nace nuestro mundo —que no su concepción estética— la poesía lírica es tan sólo la diversión boba e inexplicable de un grupo de enajenados; una reliquia absurda de una era antes de la razón, una era decadente. A nadie puede importarle *seriamente* algo que *tan sólo* da voz a los sentimientos subjetivos del lector y, acaso, del poeta. No es posible hacer nada con ello, no tiene valor ni uso.

Gran parte de los estudios literarios —y desde otro enfoque, la filosofía analítica— giran en torno a validar con *seriedad* y *objetividad* el propósito de ser del arte más allá de concepciones acientíficas e irracionales producto de una era oscura que hay que olvidar. Tanto la alegoría medieval como la interpretación propia de la Ilustración —amén de los criterios formales y morales de esta última— parten de la concepción de que detrás del aparente caos y *superficialidad sensual* de la poesía debe existir algo más. Así, detrás de los textos de los grandes poetas —y de ciertos pasajes de las Santas escrituras— la cultura medieval se esforzó en hallar claves que permitieran encontrar ya en esos textos inmanejables un mensaje que anunciase la era cristiana, que anunciase la teología, el conocimiento religioso, teológico y filosófico de la humanidad. Ahí nace por vez primera en la historia de la humanidad un género propio —y que aún dudo en considerar poesía en tanto tal—: la alegoría.

De la misma manera, los doctores ilustrados pugnaron por encontrar un sentido a la poesía. La interpretación de los textos, la idea de desentrañar la “intención de autor”, la “verdadera interpretación” del texto, el “mensaje subyacente” en la obra; todos son intentos de darle a la obra artística un sentido, una misión en un mundo donde todo aquello que escape a la racionalidad utilitaria es algo de más. La interpretación de los textos literarios es el intento —bien intencionado, eso sí— de un grupo de letrados por darle a la poesía una razón de ser; por ajustarla al orden de la razón. La interpretación es propia de un espíritu lánguido que no puede ni quiere verse enfrentado a algo que desafíe su concepción lógica, racional y carente de imaginación; el intento por contener el milagro en los moldes estériles del concepto.

En la alegoría late ya la idea ilustrada de la interpretación; en la interpretación radica toda alegoría. Y los planes de estudio universitarios —que provienen tanto del Medioevo como de la época ilustrada— tratan toda poesía como si fuese una alegoría; pretenden ver en ella algo ajeno por completo a sí mismo; le dan un objetivo. Siguiendo a Kant: pasan de largo el goce estético en busca de un objeto que es ajeno a la obra artística; sensación pura, que escapa a conceptos...

Una vez que he hecho esta breve digresión y recuento de lo dicho hasta ahora, puedo regresar al punto donde interrumpí el texto.

D) D1)

Ya apuntadas estas características de la lectura del poema lírico, es importante señalar aquí la concepción aristotélica— y platónica— de la *mimesis* (*μίμησις*), ya que normalmente este concepto griego ha sido traducido como imitación. Es en este

sentido en el que podemos leer, por ejemplo, el juicio al arte que Platón hace en la *República*.

Hablar del concepto del arte como *mimesis* es imprescindible porque tiene un peso considerable dado todo lo que he apuntado aquí. Al decir que el lector siente una identificación total y efectiva con la voz lírica— es decir, que las palabras del poema se han convertido en las suyas propias— y que esta identificación no se restringe a un espacio ficcional, sino que tiene una importancia decisiva en la realidad del lector —es decir, el mundo, las sensaciones que canta el poema, es el propio del lector— se puede relacionar inmediatamente con la idea más simple y superficial de la *mimesis*. Vista así, la poesía no pasaría de ser la transcripción de la realidad, una descripción subordinada a la realidad. En ese sentido, lecturas superficiales de la estética de Benedetto Croce —y de la *Poética* de Aristóteles— han supuesto que el arte no es sino la traslación acertada de una percepción o sentimiento del mundo. De ahí a suponer que el arte no es sino la copia de la realidad no basta sino un paso.

La idea de que la poesía no es sino la copia de la realidad tal y como la percibimos diariamente puede parecer, en primera instancia, atractiva. Gracias a ese concepto de *mimesis* podríamos explicar porqué la realidad fáctica del lector se confunde de manera total con la del poema. No sólo eso, esto nos aclararía cómo es posible la identificación total entre el lector y la voz lírica. La idea más simple de *mimesis* simplemente indicaría que el universo recreado en la obra artística es una copia de la realidad fáctica; un doble, un espejo. Por ello sería que el efecto de identificación del *pathos* propio de la *Poética* aristotélica es posible.

Sin embargo, algo fundamental se pasa por alto con esta concepción de la *mimesis*: la simple recreación de la realidad no es nunca una obra artística. A nadie le interesaría que alguien más dijera cómo es la realidad, que describiera la forma de un objeto o una pasión; a nadie le interesaría que alguien dijese simplemente “tú amas” u otra expresión semejante. La poesía no dice de nuevo lo evidente, no redundante. No sólo eso: intentar aplicar esta concepción de *mimesis* sería olvidar que buena parte de los sustentos teóricos a ésta provienen de su aplicación en artes escénicas y plásticas. Mientras que en este tipo de manifestaciones artísticas el concepto de la *mimesis* como imitación es evidente, en la poesía lírica es muy difícil de percibir. Más todavía, ni siquiera el concepto de verosimilitud que Aristóteles aplica a las artes escénicas (y que es tan útil para hablar tanto de artes plásticas como de discursos narrativos) se adapta a la lírica— ni a la música o la danza— (no hay que olvidar nunca que su idea está pensada en las artes dramáticas; la *tekhne* que hace posible la *mimesis* de la realidad

es la que hace posible también la verosimilitud del discurso). Resulta imposible decir que la poesía lírica es una imitación de la realidad. Un ejemplo bastará: ¿cuál es el modelo de un poema como “Ojos claros, serenos”?; ¿cuál es la realidad imitada en “Hay árboles locos de pájaros” de Eluard?; ¿qué significan— en la realidad cotidiana— versos como “Igual parece a los eternos Dioses/ quien logra verse frente a ti sentado/ ¡Feliz si goza tu palabra suave, / Suave tu risa!” de Safo? Puede argumentarse que se trata de una recreación “metafórica” de una realidad dada, pero ello implicaría que el lector hace una distancia entre la realidad fáctica y la expresada en el poema. Una distancia que como ya demostró, no existe. No hay nada semejante en la lectura de la poesía lírica al pacto tácito que se realiza al leer una obra de narrativa moderna; no existe jamás un espacio propio ficcional —o poético, si se quiere— donde se *desarrolle* el poema pues esto lo vaciaría de sí. Se convertiría en poco más que un adorno; palabras “bellas”, un discurso retórico, ampuloso y trivial.

Como puede observarse, la idea más aceptada— y más limitada— del concepto griego de *mimesis* no parece expresar la manera en que es *vivida* la obra lírica por el lector. Podría aquí recurrir a una concepción neoplatónica del *Topus uranus* (neoplatónica necesariamente, pues la filosofía platónica tradicional expuesta en *República* dice que este mundo es el de las ideas, inaccesible desde los sentidos y por tanto, al arte) o a cualquier idea que implique la existencia de un plano trascendental. De esta manera, podríamos argüir que el poema hace una *mimesis* de ese plano.

Resulta casi imposible responder a un argumento como este, sin embargo sería olvidar que la existencia de un *espacio* trascendental implica que está más allá de cualquier sensación que de él pueda tenerse: es único, perfecto y completo en sí mismo. Tal concepto se opone tanto al carácter eminentemente sensible de la obra de arte como a la confusión del lector con la voz poética. Una realidad trascendental no admite la eventualidad de una aproximación distinta— es decir subjetiva— de ella... Pero todos estos problemas los trataré con mayor amplitud en los siguientes capítulos. De cualquier manera era importante hacer estos apuntes desde aquí: la poesía lírica es propia de una experiencia subjetiva, por tanto se opone, en principio, a la idea de una *mimesis* del mundo trascendental.

Posteriores lecturas de Croce —y de la *Poética* aristotélica— pueden conducir a la proposición de este estimable pensador que supone que el arte es la expresión del sentir del artista. Croce mismo escribe que:



Estas experiencias y estos juicios críticos pueden compendiarse técnicamente en la fórmula de que lo que da coherencia y unidad a la intuición es el sentimiento. La intuición es verdaderamente tal porque representa un sentimiento, pudiendo éste surgir al lado o sobre la intuición. No es la idea sino el sentimiento, lo que presta al arte la aérea ligereza del símbolo. El arte es una aspiración encerrada en el cerco de la representación, y en el arte la aspiración vive sólo por la representación y la representación únicamente por la aspiración. [...] El arte es siempre lírica, o si se quiere, épica y dramática del sentimiento. Lo que admiramos en las genuinas obras de arte es la perfecta forma fantástica que asume un estado espiritual, a lo que llamamos vida, unidad, logro, plenitud de la obra de arte, es el contraste que no ha llegado a unificarse de uno o varios estados de ánimo, su estratificación, su mescolanza o su procedimiento trabajoso, que recibe una unidad aparente al arbitrio del autor.<sup>28</sup>

Esta idea supondría que el artista *simplemente* logra expresar su realidad a través de las palabras. Ello deriva, lógicamente, que su experiencia personal sería puesta –en el caso del poeta– en las palabras ordenadas de tal manera –sea como sea que se dé esto– que son capaces de expresar un sentimiento único y subjetivo.

A pesar de que no es posible refutar esta sencilla suposición dado que es innegable que el artista de alguna manera expresa una sensación propia acerca del mundo, quedarse en ese ámbito resultaría desatinado. Resulta indudable que la expresión de los sentimientos de un hombre –sea cual sea éste– resulta algo de inapreciable valor para él. Sin embargo, lo que a un *quidam* le llegue a suceder o no es algo que a un lector le es indiferente. La idea de ser *voyeurs* en la vida ajena puede parecer intrigante, sin embargo, dado que la poesía lírica no crea un verdadero contexto ni nos da un rostro concreto del *dueño* de la voz lírica, tal atractivo decae muy pronto. Este interés es inseparable de una obra narrativa moderna en tanto la existencia de un personaje y un mundo ficcional nos permite entrever la vida de un personaje, sus desgracias, alegrías, infortunios. En cambio, aunque en el caso de la poesía lírica se tiende a asociar la voz lírica con el poeta, lo que se puede deducir de su vida a través del poema no pasa de ser una conjetura y no nos hace conocer nada más de lo que ya sabíamos con antelación. Más todavía; tal conocimiento podría resultar de interés para un psicólogo, psicoanalista o confesor del artista, pero realmente no sería sugestivo en lo absoluto para nadie más. Como escribí anteriormente: lo más que podríamos hacer ante una obra de este tipo sería sentir simpatía hacia el escritor<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> Benedetto Croce, Op. cit., p 34.

<sup>29</sup> Haré aquí un símil quizá burdo, pero operante. Sería semejante a cuando un amigo nos expresa, por ejemplo, que está enamorado. En efecto, dado que somos sus amigos, esa noticia nos alegraría un momento, pero es todo. Lo más que se podría hacer ante sus confesiones sería palmearle la espalda y decirle “que bien por ti”. Es verdad que la narrativa puede afectarnos de manera más intensa que este ejemplo, sin embargo, no hay que olvidar que la literatura ficcional nos enmarca en un contexto, nos cuenta una historia, nos sumerge en un mundo. Por ello que la noticia de la muerte de un personaje puede conmovernos hasta las lágrimas mientras que la noticia en un periódico

Pero no sólo eso: puede argumentarse que comparar una obra poética con un documento psicoanalítico resulta desproporcionado en tanto la poesía permite la dicción de algo que antes permanecía oculto; le da palabras a algo que antes se limitaba a ser una sensación ignota: lo expresa. Bien, esto es cierto, pero en el caso de que fuera así, el poema no pasaría de ser de interés para el escritor: recrear en palabras la sensación propia equivale a un monólogo balbuceante. Es decir, nadie sería capaz de entenderlo salvo el poeta. De nuevo: el poema sería, entonces, inaccesible, inasible para todo aquel que no hubiera vivido la vida del escritor. La poesía sería entonces tan sólo el testimonio de que alguien alguna vez sintió algo —nadie sabe qué—, pero ese algo es completamente desconocido para nosotros.

Cualquiera que fuera la idea aceptada de *mimesis* (como *imitación* de la realidad), el poema no sería de interés ninguno para el lector. Si fuese la expresión verbal de las emociones de un hombre, a nadie habría de *afectarle*; si se tratase de la dicción de algo completamente personal e ignoto —la aparición sensible de ese momento, su recreación— sería imposible para cualquiera acercarse a esas palabras. La experiencia estética resultaría absolutamente imposible y no pasaría de ser un engaño.

Para terminar, aunque por el momento no seguiré tratando el tema de la *mimesis* porque eso será materia imprescindible de otro capítulo; no resultaría sorprendente hacer una especie de integración de las ideas ya expuestas. En efecto; no son pocos los que afirman que la poesía es la expresión verbal de una especie de iluminación interior, pero que no se trata de la sensación del escritor, sino la de todos los hombres. No es extraño que de esta idea se llegue a la concepción que considera al poeta como un servidor del público, de sus lectores (de ahí a pasar a poéticas desatinadas como la del arte *social* no hay que avanzar demasiado). Empero esto olvida algo importante: ¿cómo es posible que el escritor sepa qué es lo que siente su lector?; ¿cómo es posible que escriba algo que revele la realidad de otro y, al tiempo la suya propia? Más todavía: si no se parte de un discurso objetivo —sino eminentemente subjetivo—, si no se parte de una metodología cuyas premisas sean probadamente impersonales —todo lo contrario— y no se maneja por una linealidad discursiva y lógica, ¿cómo es posible que cada lector —de manera subjetiva— vea su mundo descubierto en esas palabras, en ese canto?

Una vez más nos encontramos con la paradoja casi prodigiosa del arte: es subjetivo y transubjetivo; histórico y transhistórico. Parte de una experiencia personal,

---

simplemente llama nuestra atención: la literatura ficcional nos hace sentir —y reconocer— una vida; le da un rostro y una historia a una simple anécdota.

pero alcanza una categoría casi trascendente; es sensible y parece, al tiempo, trascendental. ¿Qué entraña la lectura de la poesía?

De cualquier manera, si no se trata de una réplica pasiva de la realidad, de una *mimesis* en el sentido más *arraigado* del término, ¿cuál es la manera en que la poesía lírica se integra en la realidad del lector, de todo lector?, ¿Es posible hablar propiamente de *mimesis* en el discurso poético?

Si el discurso poético no es tan sólo la *mimesis* del mundo cotidiano ni sólo es la expresión del sentir de los sentimientos del poeta, ¿qué es la *realidad* que se devela en la poesía lírica?

E) E1)

Esta pregunta es de importancia capital y, es cierto, su respuesta resulta no sólo intrigante, sino decididamente complicada. Antes hablé de una develación de la realidad a través del discurso poético. Más todavía, afirmé que esa develación de la realidad no se restringía a los límites del discurso poético, es decir, que no se restringía a los límites de un espacio autónomo como por ejemplo— el espacio ficcional. Para responder ahora a la pregunta planteada, intentaré primero responder a otra cuestión: ¿de qué manera afecta el poema la realidad del lector?, ¿acaso el poema instruye al lector en algo que habrá de modificar su comportamiento?, ¿lo instruirá en la sabiduría o en la “belleza”?

A partir del Siglo de las luces se intentó que la poesía cumpliera un objetivo propio dentro de la realidad social, de la realidad cotidiana. Al igual que Platón en su momento, no fueron pocos los que quisieron ver en el poema un educador del pueblo. Es decir, vieron en la poesía— en el arte todo— el vehículo perfecto para que el pueblo recibiera una educación; para inculcar en la población valores como el patriotismo o la moral, aun algunos pensaron utilizar la poesía como un método pedagógico —mnemotécnico— para enseñar disciplinas científicas.

La poesía didáctica ha existido desde tiempos antiguos, sin embargo es ciertamente engañoso considerar estas manifestaciones como arte. Del mismo modo que cuando se discutió aquí sobre los discursos retóricos propios de la política y la mercadotecnia, es imposible no darse cuenta que la llamada poesía didáctica es algo completamente distinto a la poesía en tanto arte. Ya Aristóteles hace la distinción: la poesía es más que una técnica y una forma (aunque el artista tenga una *tekhne* y la obra artística tenga una forma física). No porque un discurso esté escrito en verso se

convierte en una obra de arte. El verso, en estas obras, es utilizado simple y llanamente con motivos mnemotécnicos.

No, la poesía no es sólo una forma ni mucho menos un mensaje moral o didáctico. La poesía no tiene un objeto, no es *portadora* de un mensaje. Concebir a la poesía *meramente* como el vehículo de una idea que nos haga ser más buenos o tener más conocimientos es despojarla de todo milagro, negar su existencia misma. Es hacerla servidora del poeta, de una moral, de una ciencia. En la poesía el lenguaje deja de ser útil y se levanta, se convierte en canto.

No es que el lector vea afectado su mundo de una manera tan llana y trivial. Cualquier cosa que hagamos, cualquier texto que leamos, cualquier rostro que conozcamos cambia de una manera u otra nuestra vida. Sin embargo la poesía— el arte— se distingue de esas experiencias porque la manera en que afecta nuestro universo no es causal: no es lógica, sino erótica. El arte suspende por un momento a la vida y nos la devela; nos la muestra.

La poesía no hace al lector más noble o más inteligente ni más sabio: eso lo tratan de hacer los tratados de moral, los políticos, los filósofos. Tampoco es que la poesía se quede en un espacio “estético” —entendiendo esto como un espacio que se refiera únicamente a la belleza del lenguaje, a la maestría formal sobre el lenguaje. No es que haga más bello al mundo ni que nos complazca con palabras bellas: eso lo hacen los retóricos, los sofistas, los charlatanes, los estetas, los literatos más mediocres.

¿Qué es lo que encuentra, entonces, el lector en la poesía que hace que su mundo entero cambie?, ¿cuál es la realidad que la poesía devela?

Kant escribe en su crítica del juicio que “*La belleza es la forma de la finalidad de un **objeto** en cuanto ésta es percibida sin la representación de un fin.*”<sup>30</sup>

El importante filósofo se cuida de hablar de esta visión del objeto “libre él mismo” como de un acercamiento al *noúmeno* dado que el concepto kantiano de *cosa en sí* implica la existencia de una realidad trascendental, esto es, ajena a toda experiencia fenoménica. Es decir, el concepto de realidad “tal como es” implica, en el sistema kantiano la existencia de una realidad trascendental que no dependa del “mundo” humano. Decir algo semejante del arte es imposible en tanto la experiencia estética parte de la experiencia sensible y subjetiva, esto es, por definición infinitamente variable.

Aún así, Kant olvida su definición de sublime— nunca hace una verdadera unión entre el concepto de belleza y el de lo sublime, aunque apunta que ambos están

---

<sup>30</sup> Immanuel Kant, *Crítica del Juicio*, Espasa Calpe, Madrid, 1977 .p 114.

presentes en la obra artística— donde sugiere que el sentimiento de terror y fascinación ante la experiencia de lo sublime constituye una revelación del “objeto libre de toda consideración” en tanto tal. Insinúa también que esta experiencia —necesariamente sensible, por otra parte—, alcanza una majestad ante lo incalculable, ante lo infinito, que puede ser considerada en sí misma una revelación, el genio es aquel que hace sensible y pone el descubierto esa majestad de lo “bello sin concepto”. Gadamer escribe acerca de estas ideas de Kant que:

Básicamente el gusto se asienta sobre las mismas bases que el genio. El arte del genio consiste en hacer comunicable el libre juego de las fuerzas [...]

[...]Basta con fijarse en la manera como Kant describe el genio: el genio es un favorito de la naturaleza, igual que la belleza natural se considera como un favor de aquella [...] La naturaleza [el objeto y el lugar de residencia de lo sublime] impone sus reglas al arte a través del genio [...] <sup>31</sup>

El sistema hegeliano parte del de Kant, pero hay que recordar que no tiene en consideración la existencia de un mundo trascendente como algo ajeno a la conciencia. Por ello toda realidad, para Hegel, es en sí misma una manifestación del Espíritu. De esta manera, su concepción de la poesía como la “manifestación sensible de la idea” es, en primera instancia, la manifestación sensorial que le da cuerpo a un concepto. Esto es, el arte propuesto por la estética hegeliana es, en apariencia, un arte conceptual.

Sin embargo, no hay que pasar por alto que el concepto hegeliano de razón humana (*vernunft*, más amplia que la razón pura kantiana, *verstand*) cristaliza en la idea de “Espíritu humano” que tiene ciertas trazas religiosas en tanto es una fuerza absoluta que dirige la existencia humana. No sólo eso, la “manifestación sensible de la idea” es concebida como una apofanía, es decir como la “aparición sensible del espíritu”. Tal aparición entraña, en el que padece la experiencia estética, una experiencia absoluta que —como posteriormente apunta Kierkegaard, negando y siguiendo a Hegel— colinda con el éxtasis religioso. De todas maneras para Hegel el juego histórico dialéctico del espíritu humano culmina en la inteligibilidad racional del espíritu: la idea, el concepto. Ahí termina el arte. El sistema totalizador de Hegel sólo atrae en sí al arte para, posteriormente, negarlo. De ahí la repulsa de Kierkegaard a su sistema objetivo y racionalista.

---

<sup>31</sup> Hans Georg Gadamer, *Verdad y método I*, Sígueme, Salamanca, 1992, ISBN 84—301—0463—1, 698 pp, pp 88, 89, 90.

En fin, podría hablar superficialmente de las ideas de Schopenhauer acerca del arte como la develación momentánea de la Voluntad, la de Kierkegaard que compara el éxtasis místico con la experiencia estética, la de Nietzsche que considera el arte como la manifestación— y fundación— de una fuerza tangible, dionisiaca, que arrastra irremisiblemente al hombre. Sin embargo en lo que coinciden, de una manera u otra, todos estos pensadores es en que la *recepción* del arte por el *lector* supone una especie de revelación. Una revelación que colinda con lo sagrado, que se confunde con lo sagrado, con una fuerza absoluta.

Pero debo de detenerme. Llevar más lejos estas reflexiones sería entrar en materia de otro capítulo.

F)

De cualquier manera advierto que haber invocado la autoridad de estos autores era necesario para validar el desarrollo de estas páginas, sin embargo no resultaba absolutamente fundamental para mostrar lo que pretendí decir: cualquier lector de poesía sabe que el poema tiene esa facultad de suspender el ánimo, que después de su lectura el lector no será más bueno, sabio o inteligente. Conoce esa especie de iluminación que sigue a la lectura de un poema.

Recuerdo ahora las páginas estremecedoras de Octavio Paz en *El arco y la lira* cuando habla de la manera en que el lector se encuentra con el poema y la manera en que vive la revelación que entraña toda experiencia estética:

[...] Imaginemos ese encuentro [el del lector con el poema]. En el flujo y reflujo de nuestras pasiones y quehaceres (escindidos siempre, siempre yo y mi doble y el doble de mi otro yo), hay un momento en que todo pacta. Los contrarios no desaparecen, pero se funden por un instante. Es algo así como una suspensión del ánimo: el tiempo no pesa. Los *Upanishad* enseñan que esta reconciliación es *ananda* o deleite don lo Uno. Ciertamente, pocos son capaces de alcanzar tal estado. Pero todos, alguna vez, hemos vislumbrado algo semejante. No es necesario ser un místico para rozar esta certidumbre: Todos hemos sido niños. Todos hemos amado. [...] Y del mismo modo que a través de un cuerpo amado entrevemos una vida más plena, más vida que la vida, a través del poema vislumbramos el rayo fijo de la poesía. Ese instante contiene todos los instantes. Sin dejar de fluir, el tiempo se detiene, colmado de sí.<sup>32</sup>

Cierto es que las palabras de Paz en este punto de *El arco y la lira* parecen implicar que la poesía es un útil mediante el cual nos acercamos a una realidad trascendental. Sin embargo este juicio sería injusto: Paz insiste una y otra vez que el arte no es en sentido ninguno vehículo de ningún significado; carece de objetivo.

---

<sup>32</sup> Octavio Paz, *El arco y la lira*, pp 24, 25.

Aún así, dentro de su libro, Paz olvida con frecuencia —aunque ciertamente está implícito en sus palabras— que el goce estético nunca se *desprende* de la estricta materialidad. Es decir, el objeto estético no separa al lector de la *realidad*; no forma un “tercer espacio” donde el universo ser rija de manera independiente de la *realidad*. No existe un espacio, en la lectura de la poesía lírica, análogo al mundo ficcional propio de la literatura narrativa moderna.

Esto no quiere decir, como ya lo apunté anteriormente, que la realidad mostrada en el poema sea la expresión verbal de la realidad cotidiana, es decir; no se trata de la *mimesis* de la realidad tal como la percibimos de manera habitual (y aquí recordar el concepto kantiano del fenómeno es necesario). Lo que trato de mostrar es que la revelación propia de la experiencia estética está inevitablemente ligada a los sentidos, a la experiencia única y personal del lector. El mundo que a éste se le devela no es el mundo trascendental de la filosofía clásica, sino el suyo. De nuevo: el rostro develado en un poema de amor no es la abstracción o la *esencia* del amor —como podría pensarlo Platón—, sino el rostro de la persona amada: el cuerpo vivo, concreto, físico; la muerte que angustia en un poema no es el concepto filosófico o biológico de muerte, sino aquella que atenaza la existencia del lector. La realidad revelada por el poeta es la evidencia absoluta de los sentidos: la realidad pura y desnuda. Lo escribe Paz: el otro mundo que es este mundo.

Y más: las palabras del poema, y sólo ellas, son las que pueden cantar esa experiencia. Sin embargo, no son simplemente la expresión de un sentimiento, pues éste sólo *existe* cuando es cantado. El poema no sólo devela esa realidad única, sino que la funda. La poesía no tiene otro propósito que ser: la poesía, al *ser*, revela y funda lo sagrado presente en esta realidad.

Una vez más estamos ante la intratable paradoja del poema: es subjetivo y transubjetivo —en tanto precisa de una lectura subjetiva e individual para que surja, pero cualquier hombre puede sentirlo—; histórico y transhistórico —en tanto nace en un momento histórico y precisa de un contexto histórico para surgir, pero no es exclusiva de un momento determinado. En otras palabras, es subjetivo y sujeto a lo sensible, pero al tiempo ostenta cualidades trascendentales. Y más todavía: se vive como una revelación, pero aquello que revela sólo tiene una existencia efectiva —sensible, real— una vez que el poema lo ha cantado: revela y al tiempo, funda.

¿Qué es la poesía?, ¿qué es esa *potencia* de ser que es el ser completo en sí mismo?, ¿es que el poema es aquello que el lector percibe como tal?

## **Las señas de un rostro**

A) A1)

Un hito en los estudios literarios lo constituyeron las primeras escuelas formalistas y el posterior desarrollo del estructuralismo —tanto que para muchos la única manera válida de acercarse a estudiar a la literatura implica realizar un ejercicio estructuralista; sobre todo en un espacio universitario. De cualquier manera, descubrí muy pronto las limitantes de este método de análisis que pretende ver en el texto literario un simple objeto de estudio. Aún así, admito que para atender ciertos problemas constituye una herramienta valiosa.

Una de las muchas tentaciones que se vieron frustradas durante la génesis de estas páginas fue tratar de identificar elementos formales constitutivos de toda poesía lírica. Sin duda logré identificar algunos elementos comunes, sin embargo también descubrí que estos elementos no estaban presentes en toda la gama de formas de la poesía lírica ni eran exclusivos de ella. Aun así, decidí mostrar en un capítulo las señas formales ya mencionadas. Aun así, este capítulo no es una condescendencia a los hábitos y prejuicios del análisis académico ya que al observar con ojos críticos cada una de estas características formales desde un punto de vista ecléctico, que incluye la especulación filosófica, es posible llegar a algunas conclusiones e inferencias sorprendentes que me dirigieron y apoyaron de manera determinante hacia las conclusiones finales. No sólo eso: al reflexionar sobre estas características y al señalar algunos puntos respecto a ellas —como su presencia o ausencia en ciertas tradiciones u obras literarias— encontré apoyo, para esclarecer la manera en que es posible la lectura estética del poema lírico, algo que los métodos propios de la reflexión filosófica —inmersos en problemáticas abstractas— no alcanzan a percibir de manera clara.

La primera de estas características es la presencia de una voz en primera persona que es la que “canta” el poema. Esta voz —conocida en los estudios literarios como el “yo lírico”— está presente en todas las tradiciones poéticas a lo largo del tiempo (aunque existen tradiciones que hacen un uso más restringido de esta voz, prefiriendo otras formas). Se trata, como ya dije de una voz, normalmente impersonal que canta el poema en primera persona del singular, el “Yo” absoluto. Para ilustrar esto, basta con acercarnos a algunos fragmentos de poemas líricos:



[...] Cúbrome toda de sudor helado;  
Pálida quedo cual marchita yerba;  
Y ya sin fuerzas, sin aliento, inerte,  
Muerta parezco.

Safo, "Igual parece a los eternos dioses"

¿Por qué vivo en la colina verde—jade?  
Río y no respondo. Mi corazón sereno:  
Flor de durazno que arrastra la corriente.  
No el mundo de los hombres,  
Bajo otro cielo vivo, en otra tierra.

Li—po, "Pregunta y respuesta"

[...] soy un fue, y un será, y un es  
cansado.

En el hoy y mañana y ayer, junto  
pañales y mortaja, y he quedado  
presentes sucesiones de difunto.

Francisco de Quevedo, "Representase la  
brevidad de lo que se vive y cuán nada  
parece lo que se vivió"

En juveniles días a la mañana sentía regocijo,  
por la tarde lloraba, y ahora, cuando más viejo soy,  
dudando empiezo el día, aunque no obstante,  
apacible y sagrado es para mí su fin.

F. Hölderlin, "Antes y ahora"

[...] Yo supe del dolor desde mi infancia;  
mi juventud..., ¿fue juventud la mía?  
Sus rosas aún me dejan la fragancia...,  
una fragancia de melancolía... [...]

Rubén Darío, "I"

¡Bah! He cantado a las mujeres en tres  
ciudades,  
pero siempre es lo mismo;  
ahora le cantaré al sol. [...]

Ezra Pound, "Cino"

De otros diluvios oigo una paloma.

Giuseppe Ungaretti, "Una paloma"

Paz no encuentro ni puedo hacer la guerra,]  
y ardo y soy hielo; y temo y todo aplazo;  
y vuelo sobre el cielo y yazgo en tierra;  
y nada aprieto y todo el mundo abrazo.  
[...]

Francesco Petrarca, "Soneto a Laura"

Al fin tengo derecho a saludar a seres que no conozco  
Que pasan ante mí y se apiñan a lo lejos  
Cuando todo cuanto veo de ellos me es desconocido  
Y su esperanza es tan intensa como lo puede ser la mía.

Apollinaire, "El músico de Saint-Merry"

Antes de indicar los problemas que plantea pensar la presencia del "yo lírico" como un indicador formal de la presencia de un poema, quiero decir algo.

A2)

Aunque es cierto que no todos los poemas que consideramos líricos tienen la presencia de esta voz (y que inclusive no es en absoluto raro encontrar ejemplos antiguos donde la primera persona, la segunda y la tercera se encuentran en un mismo poema), la gran mayoría presentan esta forma de expresión.

La presencia de este "yo" absoluto no es tan sólo una convención occidental moderna, pues —como pretendí mostrar en los ejemplos dados y mediante el segundo capítulo— está presente en todas las épocas y lugares donde el ser humano ha creado poesía —toda época y lugar donde el hombre ha existido— y aunque es verdad que ciertas tradiciones y poetas prefieren otras formas, eso lo revisaremos más adelante. Esto, en principio podría no pasar de parecer una simple seña formal, pero la presencia de este "yo" esconde más de lo que a primera vista puede parecer.

Me parece estimulante y significativo que Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* hace coincidir el surgimiento de la poesía lírica con la presencia en el discurso del "yo":

[...] al artista subjetivo nosotros lo conocemos sólo como mal artista, y en toda especie y nivel de arte exigimos ante todo y sobre todo victoria sobre lo subjetivo, redención del "yo" y silenciamiento de toda voluntad y capricho individuales [...] Por ello nuestra estética tiene que resolver primero el problema de cómo es posible el lírico como artista: él que, según la experiencia de todos los tiempos dice "yo" y tararea en presencia nuestra la entera gama cromática de sus pasiones y apetitos. Precisamente este Arquíloco nos asusta [...] por el grito de su odio y de su mofa, por las ebrias explosiones de su concupiscencia. [...] El "yo" del lírico resuena [...] desde el abismo de su ser [...] Cuando Arquíloco, el primer lírico entre los griegos, proclama su furioso

amor y a la vez su desprecio por las hijas de Licambes, no es su pasión la que baila ante nosotros en un torbellino orgiástico: a quien vemos es a Dioniso y las ménades [...] las imágenes del lírico no son otra cosa que él mismo [...] por lo cual a él, en cuanto centro motor de aquel mundo, le está lícito decir “yo”: sólo que esta yoidad no es la misma que la del hombre despierto, empírico—real, sino la única yoidad verdaderamente existente y eterna, que reposa en el fondo de las cosas, hasta el cual penetra con su mirada el genio lírico.<sup>1</sup>

Este filósofo también advierte, como puede leerse aquí, que esta misma característica del poema lírico lo hace inconciliable con nuestro concepto moderno del arte. La idea de que una obra sea, también, el canto de un hombre acerca de sentimientos irracionales y subjetivos parece ajena a cualquier concepto moderno de belleza: que la belleza griega —elevada por su serenidad— sea el canto de un borracho que llora y señala a las hijas de Licambes resulta —en principio— inaceptable para la mentalidad moderna.

Sin embargo, y esto no lo anotó con suficiente énfasis Nietzsche, la presencia de este supremo “yo lírico”, el yo que canta, el yo que siente, es un elemento indispensable en la escritura de todo poema. No por ser, en todos los casos, una marca textual, sino por la presencia directa de un lector que *siente* en sí el universo develado en las palabras del poema. Si la obra artística es necesariamente una presencia física, sensible, no es menos cierto que esa presencia sensible sólo lo es cuando un lector se encuentra en él: el supremo *yo* racional del cartesianismo cede su lugar al *yo* que siente, al *yo* que canta.

Al respecto del “yo” lírico escribe Cioran de manera aguda:

El plural implícito del «se» y el plural confesado del «nosotros» constituyen el refugio confortable de la existencia falsa. Sólo el poeta toma la responsabilidad del «yo», sólo él habla en su propio nombre, él sólo tiene el derecho a hacerlo. La poesía se deprava cuando se hace permeable a la profecía o a la doctrina: la «misión» ahoga el canto, la idea entorpece el vuelo. El lado «generoso» de Shelley vuelve caduca la mayor parte de su obra: Shakespeare, felizmente, nunca ha «servido» para nada. El triunfo de la no autenticidad se cumple en la actividad filosófica, esa complacencia en el «se», y en la actividad profética (religiosa, moral o política), esa apoteosis del «nosotros». La *definición* es la mentira del espíritu abstracto; la *fórmula inspirada*, la mentira del espíritu militante: una definición se encuentra siempre al origen de un templo; una fórmula reúne allí ineluctablemente los fieles. Así comienzan todas las enseñanzas.

¿Cómo no volverse entonces hacia la poesía? Ella tiene —como la vida— la excusa de no *probar* nada.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, op cit, pp 64, 65, 66.

<sup>2</sup> Emil Michel Cioran, *Breviario de podredumbre*, Punto de lectura, España, 2001, ISBN: 84—663—0167—2000, 340 pp, pp 56, 57.

En el capítulo anterior me referí a la lectura del poema lírico como una experiencia donde el lector se confunde de manera absoluta y sin restricciones (como las que sí establece en la lectura de una novela o como espectador de una obra teatral) con la voz lírica. Esto es, se establece una identificación (más bien que un reconocimiento) del lector con la voz lírica, una identificación absoluta, donde el mundo cotidiano se devela en las palabras del poema, donde las palabras del poema son cantadas por el lector. Esta coincidencia es realmente una identificación del *pathos*. Es decir, no es simplemente que el poema recree o se limite a imitar la realidad cotidiana del lector, ni siquiera a que el poeta logre imitar en palabras el mundo emocional del lector (algo, por otra parte, imposible). Más que eso, el lector se encuentra con que esas palabras son algo que ya había estado siempre dentro de él— son parte de la realidad sensible del lector, de su *pasión*—: canta el poema y funda su mundo, devela su realidad; la realidad.

La presencia de una voz como la del “yo lírico” no aclara del todo cómo es posible esta identificación, pero sí da algunas señales. Dado que el lector siempre habla y conoce el mundo desde una conciencia personal (el “yo” que Descartes identifica con el ser; el “yo” que Kierkegaard identifica con la desesperación del ser); no es extraño que identifique de manera inmediata —aunque, por otra parte fortuita— la voz del “yo lírico” con la suya propia. Es decir, el gran “yo” del discurso lírico se identifica con el “Yo” del sujeto que *padece* la lectura; se identifica desde el *pathos* y su conciencia de *ser*.

A3)

Sin embargo, muchos cuestionamientos pueden hacerse a esta teoría apenas esbozada —aunque como veremos, estas discusiones son más bien señalamientos. Para empezar, la primera persona del singular también aparece en discursos políticos, en arengas, en críticas; aun aparece en los discursos y expresiones de la poesía épica y dramática. Todavía más: gran parte de las expresiones narrativas a partir del siglo XX (aunque puede rastrearse desde tiempos antiguos: los cuentos populares) son escritos utilizando la primera persona.

Así, aunque la primera persona del singular del “yo lírico” parece explicar, de entrada, cómo es posible la identificación del lector con la voz lírica y la experiencia estética, podemos ver que esta identificación puede no darse.

Existen, de hecho, numerosas barreras que deben ser vencidas (de manera totalmente inconsciente, por supuesto): no hay nada en lo absoluto que garantice que un lector se identifique con una voz cuyo rostro no sólo no está determinado, sino que utiliza palabras que —de tener “sentido”— son, en apariencia, ajenas a su vida.

Para ser más claro: cuando un lector acude a una crítica— muchas de las cuales están escritas en primera persona— puede coincidir o no con lo que ahí expresa el crítico, pero no por ello se confunde con su voz. Lo mismo sucede en un artículo de opinión o en una arenga política. Más todavía, cuando el lector se acerca a una obra dramática o épica— donde los personajes hablan muchas veces en primera persona—, a pesar del reconocimiento (o la creencia en la realidad ahí re-presentada, como en el caso de la épica) no existe una total identificación, sino un reconocimiento. Es decir; puedo *reconocerme* en la angustia de Hamlet o en la emoción de Ulises— puedo creer que los sucesos ahí cantados son reales, incluso—, pero sé que no *soy* ninguno de estos dos personajes. La distancia es todavía más fuerte cuando hablamos de una novela moderna: el pacto de lectura no sólo implica que el libro va a leerse como si fuera real; también implica el reconocimiento de la existencia de un espacio ficcional. Por supuesto, esta diferencia no es en absoluto categórica y es necesario matizarla —como ya dije también en el capítulo anterior—, pero resulta evidente que en ninguno de estos discursos es posible hablar propiamente de la identificación que el lector de poesía lírica experimenta.

Podría señalar distintas características de estos discursos que hacen muy difícil la identificación *patética* de la que he hablado. Por ejemplo: tanto la novela como el poema épico tienen una anécdota concreta que hace difícil que el lector pueda identificarse con la voz de la narración; lo mismo sucede en el texto dramático. Sin embargo, ello no es suficiente para explicar por qué la distancia entre el lector y el texto —entre un tercer espacio “estético” y la realidad tangible— no se da en la poesía lírica. Como queda visto aquí, la existencia del “yo lírico” no es ni con mucho suficiente para explicar tal experiencia.

Además, es importante señalarlo, aunque una gran parte de la poesía es escrita de esta manera, la existencia de lírica en tercera persona o en segunda no es en absoluto rara, así como la presencia del plural. Así, la poesía china está, en su mayoría, escrita en tercera persona. Aun en el occidente romántico, donde la idea del gran “yo” parece terminante, hay poetas como

Hölderlin que hacen un gran uso de la tercera persona. La presencia de la segunda persona es también abrumadora.

De cualquier manera, no hay que confundirse y estas observaciones deben ser tomadas con cautela. Es verdad que muchos poemas están escritos en tercera persona y que algunos de sus rasgos hacen pensar en una narración o una descripción. Sin embargo, ello no impide una identificación del lector con la voz lírica: a diferencia de un discurso narrativo —donde la voz es casi siempre intangible— la voz de una poesía en tercera persona es concebida como un sujeto paciente: como un contemplador; las cosas que ve son también parte de su propio mundo. A decir verdad, tampoco ahí está ausente el *yo* que sufre, el *yo* del pathos, el *yo* que canta.

Los poemas en segunda persona son, en general, alocuciones; la presencia del individuo que canta es total. No se trata de una oración cualquiera: el mundo al que se le canta se vuelve, también presencia. La presencia de una segunda persona es, al mismo tiempo, afirmación de la existencia de un “yo”. Un *yo* y un *ello*, cuando no un *yo* que *es ello*. No es eso todo: la misma existencia de un poema es la prueba absoluta de la presencia de una segunda persona, un destinatario. La poesía es canto individual y subjetivo, es cierto, pero ese canto siempre involucra e otro fundamental al que se le canta —poemas de amor, de odio, del tiempo—; la poesía es también comunión. De esta manera, en la lectura de poesía lírica es imposible hablar propiamente de una lectura “objetiva” en tanto la presencia del “yo” absoluto es necesariamente subjetiva y pasional; la lectura de la poesía comporta la presencia de un ser inmerso en el *pathos*, que se ve identificado con las palabras del poema. Empero, este “yo” absoluto es muy distinto del “yo” cartesiano, el “yo” que piensa; en la poesía lírica la idea que considera al hombre como un ser pensante es reemplazada por la intuición del hombre como un ser antes que nada *pasional*. Asimismo, de ahí la intuición de un universo *más allá* de la razón. Más todavía: como veremos a continuación, la idea de la entronización del “yo” propia de cierta visión occidental es ajena a la experiencia poética ya que el “yo” de la poesía lírica es también una comunión, un sumergirse en la experiencia del *otro*; *otro* que no es una máscara, sino una presencia... De cualquier manera, esta presencia no comporta necesariamente una marca textual, es decir, no siempre se concreta en la presencia formal de un “yo lírico” en el texto. Pensar algo semejante

resulta tan tentador como simplista; no, la poesía lírica es mucho más que eso<sup>3</sup>.

B) B1)

Una característica que comparte la inmensa mayoría de los poemas líricos —y que se relaciona de manera directa con la anterior— es la ausencia de rasgos que definan la voz lírica. Lo que quiero decir no es que esta voz sea impersonal y abstracta —sin rostro— como en el realismo decimonónico o en los discursos que buscan una pretendida objetividad, sino que no es posible distinguir detrás de esa voz, en un principio, rasgos que la identifiquen con un rostro o un nombre particular. Sin embargo esta característica no acerca a la lírica al discurso objetivo propio de un texto argumentativo o narrativo: lo que en estos textos es una voz casi abstracta, en la poesía rebosa de vitalidad y *personalidad*. ¿Cómo es, entonces, que la voz lírica no tiene rasgos definidos, pero tampoco es impersonal?

Quizá para entender esto sea mejor comparar las marcas textuales de los textos líricos con las propias de discursos distintos.

La forma tradicional en la escritura de textos narrativos (y dentro de estos, la poesía épica y dramática) atiende a una pretendida objetividad del discurso. Es decir, la voz narrativa —a pesar de que conozcamos al autor— dista mucho de ser reconocida como la voz de un ente con rostro y características propias<sup>4</sup>. Sin embargo, la aparición muy temprana, y probablemente anterior a la del narrador objetivo— de un narrador participativo, es decir que exprese juicios y comentarios a las acciones narradas le presta cierta autonomía a los juicios ahí expresados. El narrador

---

<sup>3</sup> Algo realmente interesante que no quise poner en el texto principal es el hecho de que la presencia del plural en la voz lírica no se limita a narrar o describir las acciones de varios individuos, sino que se obvia que esos individuos comparten algún *pathos*. Así, pueden ser amantes —que es lo más común—, amigos —la poesía china está llena de poemas de amistad— o aun camaradas; de cualquier manera existe una especie de conexión que une a este grupo de individuos (aunque siempre es uno el que lleva la voz cantante, es decir no es una “creación colectiva”, sino una comunión). El ejemplo más acabado son ciertos poemas de amor: no es que los dos amen lo mismo —el amor es recíproco, pero no igual, no lo padecen de la misma forma—, sino que comparten un *pathos*, el mundo, de alguna manera, pacta y dos se reconocen...

<sup>4</sup> Las razones de esto son varias: el narrador impersonal propio de ciertos discursos (entre ellos, por cierto, hasta cierto punto, la poesía épica) da un carácter de objetividad y veracidad al discurso. De esta manera sentimos estar leyendo un texto donde se nos cuentan las cosas como realmente sucedieron y no la versión subjetiva de estos sucesos. Todo esto es bastante complejo para abordarlo en este momento, así que dejaré tan sólo ese pequeño esbozo.



tiene ya un rostro y una personalidad definidas. Es decir, podemos considerarlo un ente autónomo.

Cuando hablamos de un discurso de otro tipo —esto es, un discurso descriptivo u argumentativo— la objetividad es, en principio, un requisito supuestamente necesario. Este tipo de discursos parten de la concepción de que la verdad no es nunca subjetiva. Por ello muy pocos redactores de este tipo de textos se atreven a utilizar marcas textuales donde asome cualquier indicio de subjetividad: la voz de un discurso objetivo carece de rostro y de características propias: es casi una abstracción. En cambio no puede decirse lo mismo de un trabajo ensayístico o crítico ya que en este tipo de discursos es la voz del escritor la que se hace presente: el discurso desde el principio se presenta como la voz de un hombre *real* que externa una opinión o una disquisición intelectual. Sin embargo, este hecho no hace que el discurso pierda una pretendida objetividad en tanto toda investigación u opinión intelectual es desarrollada con un método para brindarle un estatuto de veracidad.

En cambio, dentro de un texto dramático— y también en ciertos episodios del género narrativo y épico— la presencia del narrador es prácticamente nula. Son los personajes los que tienen toda la voz.

A diferencia de lo que ocurre con el narrador omnisciente o con la voz de un discurso argumentativo, un personaje sí tiene rasgos particulares. Nunca le habla a un auditorio, sino que, inmerso en una realidad autónoma, actúa de una manera natural. El personaje tiene un rostro concreto, una figura y una historia determinada. El personaje no es nunca *tan sólo* una figura ni un signo —ni siquiera en una obra “simbólica” u alegórica— sino un ente íntegro. Es decir: tiene una personalidad definida y que percibimos como verosímil, como real.

Esto no implica que me esté desdiciendo: la existencia de un espacio autónomo a la realidad —propio de la narrativa moderna—, el espacio ficcional, no es ningún impedimento para la verosimilitud de los personajes descritos en una obra moderna. Dentro de ese mundo —así sus reglas particulares sean muy distintas de nuestra realidad y muy difícilmente sea confundida con ella— la existencia de estos personajes debe resultar verosímil, creíble, real.

En otras palabras, si el discurso argumentativo y el narrador clásico se pretenden absolutamente objetivos para dar calidad de veracidad a lo que expresan —convirtiéndose así en una voz casi abstracta—, los personajes son

entes autónomos, con una historia y rasgos particulares. Los personajes son casi seres vivos; puede sentirse la sangre corriendo en las páginas de una novela, en las palabras de una obra de teatro: el teatro le da carne y forma a la escritura.

La confusión entre la voz narrativa y la de los personajes propia de la literatura contemporánea (pero que tiene orígenes muy antiguos) no altera en lo absoluto estas características: simplemente el narrador pasa de un ente abstracto a uno subjetivo e individual. El personaje en cuestión sigue poseyendo una personalidad propia y unos rasgos definidos: el paso de la objetividad a la subjetividad se ha dado (y no es casual que provenga tanto de la narrativa romántica —con su entronización del “yo”— como de la concepción burguesa individualista de la sociedad, pero eso es discutible). Ciertamente estas narraciones parecen acercarse formalmente a la poesía lírica (carácter subjetivo de la voz, primera persona...), pero los personajes nunca se escapan de ese tercer espacio autónomo que es el mundo ficcional. Los personajes son verdaderos, creíbles, ciertos, pero no son confundidos con un ente del mundo “real”. La lectura de una narración exige la existencia de un mundo autónomo. Ni siquiera textos considerados históricos o fidedignos —como la Historia, la historiografía o, en tiempos antiguos, la épica— son completamente distintos: los entes que ahí aparecen pueden ser considerados *reales*, pero son completamente autónomos de la realidad fáctica y cotidiana: pertenecen, en todo caso al pasado. La existencia de un espacio *distinto* donde los personajes, los héroes, recreen sus hazañas es algo inherente a toda narración. Los personajes no sólo son individuos autónomos, sino que su existencia precisa de un espacio distinto al nuestro para darse: el mundo ficcional en el caso de la narrativa moderna; el de lo pasado *histórico* en la épica y la historiografía. El mundo de la narración no está pasando, ha sido; los personajes del mundo narrativo no están presentes, son seres inconfundibles, autónomos; sucedidos.

B2)

La voz del poema lírico es radicalmente distinta a la propia de discursos argumentativos, narrativos o descriptivos. El poema lírico, aun si no está escrito en primera persona como referí anteriormente, nunca es objetivo. La presencia de un yo absoluto y subjetivo está presente en todas sus líneas; la

sensación es siempre personal: la emoción. La poesía lírica es eminentemente subjetiva: no explica, canta. El yo que canta, el yo que siente, está siempre ahí, como una presencia palpable y evidente.

Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre con los personajes de una narración — sea del tipo que sea—, el rostro de esa voz carece de señas particulares: no tiene una historia, no tiene un nombre. No es un personaje en tanto no tiene una personalidad propia. En el caso de la voz lírica ni siquiera puede hablarse en estricto sentido de verosimilitud: al no existir un espacio autónomo en donde el personaje desenvuelva una serie de acciones, la idea de verosimilitud no es aplicable. La poesía lírica no dice las cosas como fueron —como, en nuestra cultura, la historia— ni como pudieron haber sido —de ahí parte la idea de verosimilitud en Aristóteles— sino como son... como fueron y como serán.

La voz lírica es una voz que canta; no tiene rostro definido, pero no es tampoco objetiva. La voz lírica es tan sólo una potencia que siente; la potencia de sentir.

En el capítulo anterior señalé que, sobre todo en nuestra cultura, esta voz lírica tiende a asociarse directamente con la del poeta. Esta concepción —que encuentra raíces en el romanticismo, sí, pero que en realidad es tan antigua como la poesía misma— nace de la evidencia de que el poeta cantó algo porque esto fue una revelación personal, vivida; una experiencia subjetiva e iluminadora. Es el poeta el que crea el arte y todo arte nace de una experiencia personal.

No pretendo repetir lo escrito anteriormente por lo que sólo apuntaré algunas cosas: si el poema fuera *tan sólo* la expresión de un sentimiento individual, no ejercería esa fascinación mágica que posee. Es verdad, el poema es la expresión de una revelación, la del poeta, pero no se agota ahí: es la revelación —y la fundación— de la realidad de todo lector. La poesía es el principio y el fin de una experiencia estética — me atrevo a adelantar aquí, iluminadora— que es subjetiva, pero también universal, transubjetiva: es el canto de un hombre, pero también es la comunión.

Así, cuando el lector se acerca y canta el poema, no encuentra en la voz lírica un abstracto que se limite a informarlo de una serie de sucesos o datos (como en la narrativa decimonónica o en la argumentación), tampoco considera que se trate de la voz de un personaje *real* o imaginario que expresa un mensaje o una emoción (como los personajes ficcionales de la narrativa y el

teatro o los individuos de una relación histórica). Más todavía, a pesar de nuestra concepción poética— donde la voz lírica se concibe como inseparable del poeta—, el lector no piensa jamás en el autor cuando canta un poema. ¿Quién es, entonces, el yo de la poesía lírica, el cantor del poema? ¿quién es el yo que canta, el yo que siente? El lector: es el lector quien le da cuerpo al poema; al mismo tiempo, sin el poema, el mundo del lector no existiría; no tendría voz.

Así, mientras la narrativa clásica y la argumentación eliminan cualquier rasgo subjetivo en el texto convirtiendo la voz principal en un abstracto, en una figura del lenguaje (y lo mismo puede decirse de la poesía alegórica); la poesía lírica nace necesariamente de una voz particular y subjetiva; una voz que siente. Asimismo, mientras los rasgos personales y distintivos de un personaje le dan un estatuto de verosimilitud que hace posible al lector considerarlo como un ser real, esos mismos rasgos lo convierten en un ente separado de la realidad; válido para un mundo ficcional o histórico. La poesía lírica, en cambio es una potencia de ser, una potencia de sentir este mundo; es cuando un lector la canta que ambos toman forma; el poema adquiere un rostro; el hombre descubre un mundo; las palabras que fundan un mundo.

B3

Esto, de cualquier manera, no resulta tan sencillo como hasta aquí parece: al igual que con el “yo lírico”, no cualquier texto que no establezca características propias a la voz que canta el poema —o a los “personajes” ahí mostrados, como en la poesía china— es un poema lírico. Tanto el discurso narrativo clásico como la argumentación, la descripción— por no hablar de simples ejercicios de redacción— pueden estar escritos de esta manera y no pasar de ser una abstracción. No sólo eso: aunque pocos, existen algunos poemas líricos en que el nombre del “yo lírico” aparece. Es el caso de el *Canto a mí mismo* de Whitman, de varios poemas de Pellicer... Asimismo, bajo una perspectiva puramente formalista obras como *Sindbad el varado* de Owen, los poemas de Wordsworth o gran parte de la lírica china y griega antigua son absolutamente inexplicables en tanto no sólo están escritos— en parte— en

tercera persona, sino que el nombre del “protagonista”<sup>5</sup> o del “yo lírico” aparece.

Aun así, resulta necesario apuntar que este “personaje” que es posible encontrar en algunos poemas líricos nunca se concibe por el lector como un ente autónomo, como propio de una realidad ficcional. El supuesto “personaje” se revela más como un rostro del lector, como una máscara del lector. Así, el Borges de sus poemas no es el Borges real y tangible, tampoco lo consideramos un ente ficcional como el de sus narraciones; el Borges que siente cómo la vida se le escapa es ya un rostro del lector: una máscara. Esto es significativo: el supuesto “personaje” no es —como en la narrativa— un individuo verosímil dentro de un tercer espacio —el mundo ficcional—, sino que es concebido por el lector como su propio rostro. Esto es necesario recalcarlo: no es que —siguiendo con el ejemplo de Borges— el lector se crea Borges —un individuo con una historia y unos rasgos definidos—, sino que se apropia de esas palabras: es su propia voz. No es el Borges real ni el que aparece en sus cuentos quien canta: es el lector el que siente, el que canta ese poema.

Una vez ante estas observaciones, es posible pensar que no existen características formales que definan la poesía lírica: ni la presencia —formal, insisto— de la primera persona del singular (el “yo lírico”) ni la ausencia completa de rasgos definidos de la voz lírica.

C) C1)

Algo importante que ha sido en numerosas ocasiones señalado es que la poesía lírica carece de un argumento, que carece de una anécdota. Se ha señalado —con una insistencia tautológica— que la poesía lírica es la expresión de un canto: de las cualidades *líricas* del lenguaje. El imperio de la tautología.

Acercamientos modernos —y por otra parte, superficiales— señalan, en un frenesí de estulticia estructuralista, que esta tautología sólo pretende esconder que la poesía lírica es un aparato ficcional de la misma naturaleza que una narración; que es posible encontrar en ella personajes, una historia, un “espacio-tiempo ficcional” (cronotopo) bien definido... y demás zarandajas “serias” y supuestamente eruditas.

---

<sup>5</sup> Pongo las palabras “protagonista” y “personajes” entre comillas porque estos términos son distintivos de una literatura ficcional narrativa. En la poesía lírica, más que un protagonista, podríamos hablar de un “yo” paciente, mejor dicho, padeciente.

Para entender las viejas conjeturas que consideran a la poesía como algo distinto a la narrativa (algo que, por otra parte, todos percibimos), hay que entender qué es lo que se entiende por cualidades “líricas de la lengua” y qué entendemos por “anécdota” y “mensaje” inclusive.

Dice el diccionario de la Real Academia que por lírico se entiende, en su acepción primordial:

1. adj. Perteneciente o relativo a la lira, a la poesía apropiada para el canto.

Asimismo, la enciclopedia Larousse dice que lírica es:

s.f. Género de poesía en que predomina la expresión del sentimiento subjetivo. 2. En la antigüedad, poesía que se cantaba con el acompañamiento musical, generalmente con la lira.

De esta manera, en principio, el concepto “lírica” se refiere a una especie de cualidad musical propia de una poesía de este tipo. En segundo término, a la cualidad de ese tipo de arte que hace posible la expresión de sentimientos subjetivos.

La primera de estas observaciones es completamente cierta —como veremos más adelante—, pero olvida que las cualidades musicales —mejor dicho, rítmicas— de la poesía lírica no son exclusivas de esta: la poesía didáctica —que no me cansaré de repetir, no es considerada un arte—, la épica, la alegórica, la dramática y ciertas expresiones contemporáneas de la narrativa y la descripción también tiene un ritmo, eso sin hablar del ritmo propio de la lengua.

Por supuesto, la segunda de estas consideraciones también resulta, en apariencia, inobjetable: en ella *predomina* el sentimiento subjetivo. Sin embargo un sentimiento subjetivo también es propio de confesiones psicoanalíticas, de discursos dramáticos y de ciertas narraciones. Aun así, al parecer, la idea de que en la poesía lírica “predomina” este sentimiento parece ayudar un poco. Sólo en apariencia: ¿qué se entiende por subjetivo y quién es el sujeto que experimenta este sentimiento?, ¿habrá que hacer una medición porcentual para saber si una obra es lírica o no?

Todas estas ideas, que me consta excitan la imaginación de no pocos hipócritas, resultan ridículas e ineptas.

Ciertamente intentar definir qué significa la palabra “lirica” equivale, en gran parte a definir la —indefinible— inmensa cantidad de obras líricas dadas. Algo en realidad imposible —recuérdese a Aristóteles: no hay ciencia de lo particular, la filosofía se ocupa de lo general, de conceptos, abstracciones—, por lo que no pretendo seguir con una discusión sin fondo.

Una vez dicho esto, me limitaré a definir lo que se entiende por “anécdota”, y así delimitar —conceptualmente— a la lírica.

Todo texto narrativo parte de un anécdota, esto es de la relación de una serie de sucesos o acciones que conforman un hecho *interesante*. No existe narrativa sin una serie de sucesos que, encadenados mediante el discurso, conformen un relato. El argumento es esencial para la existencia de un texto narrativo en tanto que sin él, cualquier interés se pierde. Ni siquiera experimentos modernos de “antinarrativa” escapan a esta característica. Ya lo advierte Cioran en “Au-delà du roman”:

Le genre, ayant dilapidé sa substance, n'a plus d'objet. Le personnage se meurt, l'intrigue de même. [...] L'auteur même y semble absent. Délicieusement illisibles, sans queue ni tête. Ils pourraient aussi bien s'arrêter à la première phrase que contenir des dizaines de milliers de pages. A leur propos, une question vient à l'esprit: peut-on répéter indéfiniment la même expérience ? Écrire un roman sans matière, voilà qui est bien, mais à quoi bon en écrire dix ou vingt ? La nécessité de l'absence posée, pourquoi multiplier cette absence et s'y complaire ? La conception implicite de cette sorte d'œuvres oppose à l'usure de l'être la réalité intarissable du néant. Logiquement sans valeur, une telle conception n'en est pas moins vraie affectivement. (parler du néant autrement qu'en termes d'affectivité c'est perdre son temps.) Elle postule une recherche sans références, une expérience vécue à l'intérieur d'une vacuité inépuisable, vacuité éprouvée et pensée à travers la sensation, de même qu'une dialectique paradoxalement figée, sans mouvement, un dynamisme de la monotonie et de la vacance. N'est-ce pas là tourner en rond ? Volupté de la non-signification : suprême impasse. Se servir de l'anxiété non point pour convertir l'absence en mystère en absence. Mystère nul, suspendu à lui-même, sans arrière-plan, et hors d'état de porter celui qui le conçoit par-delà les révélations de non-sens.

A la narration qui supprime le narré, l'objet, correspond une ascèse de l'intellect, une méditation sans contenu... L'esprit se voit réduit à l'acte par quoi il est esprit, et rien de plus. Toutes ses activités le ramènent à soi, à ce déroulement stationnaire qui l'empêche de s'accrocher aux choses. Nulle connaissance, nulle action : la méditation sans contenu représente l'apothéose de la stérilité et du refus.<sup>6</sup>

La llamada antinovela —al igual que la poesía y el arte conceptual— es el triunfo del mensaje sobre la forma. La ausencia de una anécdota y de una pasión hace de un texto un vehículo de un significado, es decir, de un mensaje racional: la victoria de la interpretación. Todo, hasta la ausencia de sentido, se

---

<sup>6</sup> Emil Michel Cioran, *La tentation d'exister*, op. cit., pp 144, 145.

dirige a un sentido: la literatura se vuelve alegoría; la alegoría de un mundo sin idea del mundo.

La concepción de un mensaje argumentativo— o racional, para decirlo en otros términos—, sea científico, teológico, filosófico o hermético, ha plagado, como lo mostré en capítulos precedentes con especial énfasis, la lectura de las obras artísticas. Más todavía: la misma idea— letrada— de la interpretación es ya una búsqueda de un mensaje detrás de una obra que se resiste a la lectura racional.

Cualquier mensaje racional entraña una serie de premisas (estén escritas en verso, en código alegórico o como sea) que se desarrollan en pos de un significado que es posible aprehender con el entendimiento humano. Es decir, la escritura y la lectura de un mensaje entrañan un método y un conocimiento racional con el que es posible analizar objetivamente —esto es esencial— un mensaje. Así, tanto una simple clase académica donde es necesario aprehender racionalmente un mensaje en lengua natural—, hasta la lectura de un tratado filosófico o una estricta alegoría —donde es preciso acceder a un código distinto: especializado en la filosofía; retórico en la alegoría— son lecturas que entrañan un mensaje —no una anécdota, que esto quede claro.

C2)

Un poema lírico no posee una anécdota en tanto no hay en él una serie de sucesos que se vean encadenados por el discurso de manera que conformen una historia interesante. Es decir: algo semejante al argumento presente en los textos narrativos es impensable. Ciertamente puede señalarse que en realidad sí es posible distinguir elementos que pueden tomarse como una historia o un argumento en la poesía lírica, sin embargo un apunte semejante resulta superficial. Pondré un ejemplo utilizando el poema “Retirado en la paz de estos desiertos...” de Quevedo:



### **Retirado en la paz de estos desiertos...**

Retirado en la paz de estos desiertos,  
con pocos, pero doctos libros juntos,  
vivo en conversación con los difuntos,  
y escucho con mis ojos a los muertos.

Si no siempre entendidos, siempre abiertos,  
o enmiendan, o fecundan mis asuntos;  
y en músicos callados contrapuntos  
al sueño de la vida hablan despiertos.

Las grandes almas que la muerte ausenta,  
de injurias de los años vengadora,  
libra, ¡oh gran don Joseph!, docta la imprenta.

En fuga irrevocable huye la hora;  
pero aquélla el mejor cálculo cuenta,  
que en la lección y estudios nos mejora.

Resulta tentador —para espíritus educados en la teoría estructuralista más rancia— buscar en este poema un argumento, un personaje e inclusive un espacio físico-temporal ficticio (cronotopo)... Por supuesto, es posible analizar de manera que sea posible “descubrir” que el poema se trata, en esencia, de un hombre solo entre muchos volúmenes que percibe el dolor del paso del tiempo y la pervivencia triste de la voz en los libros. De esta manera es posible encontrar un protagonista (el hombre solitario, sin nombre y sin rasgos aparentes), una “acción” (leer libros y *sentirse* triste), así como un cronotopo más o menos establecido (una biblioteca o algo semejante; el tiempo no se establece, pero se infiere que no interesa en tanto esta biblioteca es un espacio atemporal). Puede percibirse desde este punto que realmente la “historia” presente en este poema es, por decir mucho, apenas un nebuloso esbozo. La supuesta “anécdota” no tiene en realidad ningún interés por sí misma. Como lo señalé en varias ocasiones anteriores: si es posible encontrar el argumento y hacer un resumen de él— desentrañarlo, para usar nuevamente esa palabra carnicera— en una obra narrativa, así se pierda gran parte de su poderío, intentar algo semejante con un poema lírico es imposible: nada queda de él. La supuesta anécdota no tiene ningún sentido ni interés, no dice nada; los

personajes —de haberlos— son nebulosos y sin un rostro bien definido; el supuesto cronotopo —de poder establecerlo también— apenas es un esbozo. Nada semejante al poderío de la narración o la descripción dentro de una obra literaria.

Es verdad que tradiciones como la china o la japonesa —amén de algunos poemas occidentales— sí llegan a poner un especial énfasis en elementos que se asemejan a un discurso narrativo. Es el caso de poemas como el de Li-po:

PU SA MAN

El bosque inmenso está enterrado en un velo de niebla,  
la montaña solitaria derrama su glauco color.  
El crepúsculo penetra a la elevada cámara  
donde hay una mujer triste.  
En vano permanece de pie en lo alto del porche de color  
jade.  
Los pájaros vuelan apresurados hacia sus nidos.  
¿Por dónde retornará su amado?  
Las largas etapas suceden a las etapas cortas.

Aun en el caso de una poesía en apariencia tan cercana a la narrativa o a la mera descripción (donde es posible encontrar un “personaje” claro, establecer un cronotopo y detectar una “anécdota”), es imposible encontrar en la simple anécdota ningún verdadero interés. Indudablemente la manera en que el poema canta el mundo natural establece un espacio táctil y concreto, pero es muy difícil pensar en él como en el cronotopo de un mundo ficcional. Todavía más: toda anécdota puede parafrasearse: ¿cómo parafrasear algo así sin que pierda todo su poderío estético, sin que se convierta en una simple estampa baladí?

Es evidente: ningún poema lírico tiene una verdadera anécdota en el sentido de la que está presente en un discurso narrativo. El poema lírico no cuenta una serie de sucesos y acciones que conformen una historia interesante; la fascinación que en nosotros ejerce no es la del *voyeur* que se asoma a una vida ajena.

Sobre otro punto de análisis, ya en páginas anteriores escribí algo acerca del supuesto “mensaje” que los exegetas tratan de buscar en la poesía lírica, por lo que sólo resumiré:

—Si el poema fuera el código de un mensaje filosófico, hermético u teológico— lo importante sería el mensaje; el poema no sería sino una envoltorio superficial.

—Siguiendo con esto, y recordando aquí a Platón y su pelea contra los sofistas, de ser cierto que tras una serie de trampas retóricas existe un mensaje claro y racional, ¿a qué escribirlo de esa manera?; un conocimiento *verdadero* —racional— debe poder escribirse de manera clara.

—Si el poema no pasase de ser un código mediante el cual se esconde un mensaje, este mensaje debería sólo ser accesible a unos cuantos iniciados en el código (como en las alegorías).

—De ser esto cierto, el poema debería ser interpretado de una manera única, objetiva, metódica e inflexible— no existe en un código nada semejante a la subjetividad. La poesía no pasaría de ser algo así como un mensaje oculto para espíritus “letrados”.

—La fuerza sensible de la poesía no existiría en forma alguna: el mensaje valdría desde sí como una expresión racional y abstracta.

—La experiencia estética, el deslumbramiento, la fiesta de los sentidos, simplemente no podría existir. En todo caso, la poesía no pasaría de ser un gesto baladí y *lindo*, una expresión de lo *agradable*, como dice Kant; simplemente eso. Nadie nunca habría podido sentir una experiencia estética...

¿Hay algún error en mis especulaciones?; todavía más, ¿es posible que alguien se tome en serio algo así?, ¿en verdad alguien es capaz de negar la evidencia de los sentidos?...

Sin embargo sé que se me puede atacar: ¿estoy negando aquí las diversas interpretaciones que se le hacen a un texto? Sin duda; pero sólo señalo que querer definir lo indefinible; poner en palabras racionales lo absoluto sensible es un error. Por supuesto que es posible interpretar un poema: se puede interpretar y analizar racionalmente (y esto lo señala con gesto burlón Nietzsche) cualquier cosa; desde un almanaque hasta la forma de una nube. Aun así, la realidad elude cualquier teoría, cualquier acercamiento: desborda cualquier intento de definirla<sup>7</sup>. Las investigaciones acerca de la anatomía de las plantas y de los animales que realizan los biólogos pueden decirnos algo sobre cómo se manifiesta la célula y sus características formales; nada, empero, nos dicen del milagro de un árbol, nada del milagro de la vida. Así, el

---

<sup>7</sup> La filosofía, consciente desde los griegos de este problema, advierte que se ocupara de generalidades, de conceptos, no de la realidad en su forma única, concreta e individual.

estudio formal de un poema puede decirme mucho de cómo fue escrito; nada del milagro que sentimos al leerlo. El poema lírico no es tampoco un mensaje: no esconde nada; lo muestra, lo hace sensible. No significa: es; como un árbol envuelto en la última luz del día: no significa nada, simplemente es, existe.

Sin embargo es necesario detenerme aquí: todos estos puntos habrán de ser dilucidados plenamente más adelante y es necesario seguir con el desarrollo de este capítulo.

D)D1)

Una de las características más visibles de la mayor parte de la poesía lírica es que, a diferencia de otros textos, está escrita en tiempo presente. Así es posible percibirlo en poemas como éstos:

[...]La aurora entra con sus pies diminutos  
como una dorada Pavlova,  
y yo estoy cerca de mi deseo.  
Nada hay en la vida que sea mejor  
que esta hora de limpia frescura,  
la hora de despertarnos juntos.

Ezra Pound, "El desván"

[...] La nieve ha hecho en mi cabeza su  
corona;  
muchacho, dame agua y vino que el  
alma me adormezcan  
pues el tiempo que me queda por vivir  
es breve, demasiado breve.  
Pronto me habrás de enterrar  
y los muertos no beben, no aman, no  
desean.

Un viejo estanque;  
se zambulle una rana,  
ruido de agua.

Matsuo Basho

Anacreonte

Qué día ha sobrevenido! Qué espesa luz de leche,  
compacta, digital, me favorece!  
He oído relinchar su rojo caballo  
desnudo, sin herraduras y radiante.  
Atravieso con él sobre las iglesias,  
galopo los cuarteles desiertos de soldados  
y un ejército impuro me persigue.  
Sus ojos de eucaliptos roban sombra,  
su cuerpo de campana galopa y golpea.

Yo necesito un relámpago de fulgor persistente,  
un deudo festival que asuma mis herencias.

Pablo Neruda, "Caballo de los sueños"

Somos las estrellas que cantan,  
cantamos con nuestra luz.  
Somos los pájaros de fuego  
que vuelan por los cielos.

Nuestra luz es como una estrella,  
abrimos camino a los espíritus.

Abajo vemos las montañas

Tribu Passamaquoddy, "Canción de las estrellas"

Esta característica no debe ser tomada a la ligera. El presente —o, en algunos casos el gerundio— es la forma verbal más utilizada en poesía lírica. Las consecuencias de esto son enormes: la poesía, a diferencia de lo que ocurre en un texto narrativo, no habla de cosas que ya ocurrieron, sino de lo que ocurre en *este* momento: la poesía habla del presente. No algo ya ocurrido o que ocurrirá, sino algo que está pasando, que me está pasando, que estoy viviendo.

La poesía es; está siendo.

D2)

Ello no quiere decir, de nuevo, que esta característica formal sea exclusiva de la poesía lírica; mucho menos que toda poesía lírica esté escrita en presente. Tanto las obras descriptivas como la mayor parte de un texto argumentativo —científico, filosófico— están escritas en presente.

Sin embargo, no hay que olvidar que un texto argumentativo de ese tipo se concibe como una disertación o una comprobación objetiva con afanes de generalidad. Lo que quiero decir es que estos textos suponen un tiempo presente en tanto lo que ahí se escribe pertenece a un tiempo ahistórico, es decir, que no depende de la subjetividad humana para que suceda (por ello, los textos históricos argumentativos sí están escritos en pasado). Pertenecen a un espacio puramente conceptual, donde el tiempo no pasa, no tiene presencia; un espacio abstracto —casi trascendental.

De cualquier manera, es necesario advertir que no es este el único reparo que se le puede hacer al punto que acabo de señalar: existen poemas líricos que están escritos en pasado, en futuro y en cualquier tiempo posible. Sin embargo es preciso hacer un apunte antes de continuar: esos tiempos siempre están siendo considerados desde un presente concreto y tangible. No quiero decir que, necesariamente, las oraciones con estos verbos estén subordinadas sintácticamente a una oración en presente —aunque esto es bastante común—, sino que siempre están contempladas desde un “presente tácito”, un “presente implícito”. Así, versos en futuro siempre implican un “aquí”, un “presente”— esté o no como un elemento formal— desde el cual se proyecta un deseo o un augurio. Asimismo, el pasado implica también un “presente” desde donde la voz lírica lamenta o mira con melancolía los sucesos de ese pasado...

La existencia de este “presente implícito” es en ciertos textos— difícilmente comprobable de manera formal. Aún más: desde una perspectiva existencial, obviamente todo texto se lee desde un presente. Sin embargo estos señalamientos olvidan de manera tosca que mientras en un texto narrativo el supuesto “presente” de

la voz narrativa queda completamente subordinado (semánticamente) al discurso en pasado y en un texto argumentativo este presente se considera ahistórico, en la poesía la existencia de un presente, la lectura desde el presente, es primordial.

Para decirlo de manera más clara: el lector de una obra lírica no percibe lo cantado como algo que ya sucedió ni como algo que sucederá, sino como algo que está sucediendo.

Todo esto tiene consecuencias considerables: si nos remitimos ahora a la identificación del lector con la voz lírica, es necesario apuntar que la lectura, el canto, de una obra lírica entraña una sensación, la revelación sensible de un mundo. Una sensación sólo existe en el presente: la identificación *patética* y la experiencia estética —como toda experiencia sensorial— sólo es concebible desde el presente. Tanto la melancolía por el pasado como el augurio feliz del futuro se dan desde el presente que es donde el “yo” que canta percibe el mundo. A diferencia del “mundo” que refiere Heidegger es siempre una proyección de un tiempo distinto, la poesía siempre está en el presente casi primigenio de las emociones (la potencia de la tierra —*ungründ*— de Heidegger y Nietzsche). La poesía está siendo; se está realizando. El hombre que lee un poema no percibe en sus palabras lo que ya le sucedió ni lo que ha de sucederle, sino esa potencia que es el presente: el mundo que está sintiendo, el que el poema está cantando en su voz.<sup>8</sup>

E) E1)

Octavio Paz en *El arco y la lira* nos dice que el ritmo es la característica más esencial del poema. Es verdad: no existe ningún poema— épico, lírico o dramático<sup>9</sup>— sin cualidades rítmicas —o armónicas, como en ciertas poesías orientales— intrínsecas. La poesía y la música fueron, en principio inseparables y aún hoy es imposible leer una poesía sin regocijarse en el ritmo propio del poema.

Sin embargo, hay que ser claro: un poema no es solamente el ritmo ni la música —también hay que dejarlo claro; la música no es poesía ni la poesía música. Lo dice Paz siguiendo a Aristóteles: existen infinidad de obras bien medidas que no son poemas: que no están tocadas por ese halo fascinante de la poesía. Hay máquinas de

---

<sup>8</sup> Todo esto parece, en una primera lectura, contraponerse a la afirmación aristotélica —y de Kant y de Heidegger o Nietzsche— de considerar al arte como algo que revela lo que ha sido, lo que es y lo que será... Empero todo esto será discutido en uno de los siguientes capítulos y ahí se percibirá hasta que punto estas afirmaciones no sólo no se contraponen, sino que se revelan como necesarias.

<sup>9</sup> Tampoco existe ningún poema didáctico o alegórico sin ritmo —muchas veces muy bien logrado desde cierta retórica—, pero, como digo en capítulos anteriores, y espero repetir posteriormente, estos textos difícilmente pueden considerarse una obra estética.

rimar pero no de poetizar. Y si consideráramos a la poesía simplemente como un producto rítmico, armónico o musical, entonces no sería sino una música muy triste y apocada. No es posible comparar el más rítmico poema de Darío con la más simple melodía popular sin advertir que las cualidades rítmicas de la música son infinitas. Asimismo, cierta capacidad de identificación pasional es incomparablemente superior en un poema lírico. Esto, lo apunto con énfasis, no significa en modo ninguno que la música sea mejor que la poesía ni lo contrario: simplemente son distintas —a pesar de tener importantes rasgos en común. La poesía es también silencio y visión; es también imagen y pasión humana...

Dicho esto, puedo indicar que el ritmo —como lo apunta Paz— es cifra e imagen de un devenir, de un *estar siendo*. El ritmo es un movimiento, un *ir hacia*. Es tiempo humano, es la pasión que vive. El ritmo es algo que sucede, que está siendo: un presente humano, que cambia, que se transforma sin dejar de ser. Un río, un caminar, una caricia. El ritmo es la vitalidad de una cultura: es también la visión de una cultura, pero no se agota ahí: es más que eso; es la forma de lo humano, más aún; de todo lo viviente. A diferencia de los mundos atemporales del discurso abstracto o trascendental, el ritmo, el tiempo —cifra del tiempo— es la vida; la existencia; el testimonio de los sentidos.

Continuar con esto nos llevaría demasiado lejos del propósito de esta tesis. De cualquier forma, no puedo evitar la tentación de citar largamente lo que Octavio Paz escribe en *El arco y la lira*:

El ritmo no es medida: es visión del mundo. Calendarios, moral, política, técnica, artes, filosofías, todo, en fin, lo que llamamos cultura hunde sus raíces en el ritmo. Él es la fuente de todas nuestras creaciones. Ritmos binarios o terciarios, antagónicos o cíclicos alimentan las instituciones, las creencias, las artes y las filosofías. La historia misma es ritmo. Y cada civilización puede reducirse al desarrollo de un ritmo primordial. Los antiguos chinos veían (acaso sea más exacto decir: oían) al universo como la cíclica combinación de dos ritmos: «Una vez Yin, otra vez Yang: eso es el Tao». Yin y Yang no son ideas, al menos en el sentido occidental de la palabra, según observa Granet; tampoco son meros sonidos y notas: son emblemas, imágenes que contienen una representación concreta del universo [...] se alternan y alternándose engendran la totalidad. En esa totalidad nada ha sido suprimido ni abstraído; cada aspecto está presente, vivo y sin perder sus particularidades.[...] El universo es un sistema bipartido de ritmos contrarios, alternantes y complementarios. El ritmo rige el crecimiento de las plantas y de los imperios, de las cosechas y de las estaciones. [...]

Todas las concepciones cosmológicas del hombre brotan de la intuición de un ritmo original. En el fondo de toda cultura se encuentra una actitud fundamental ante la vida que, antes de expresarse en creaciones religiosas, estéticas o filosóficas, se manifiesta como ritmo. Yin y Yang para los chinos; ritmo cuaternario para los aztecas; dual para los hebreos. Los griegos conciben el cosmos como lucha y combinación de contrarios. Nuestra cultura está



impregnada de ritmos ternarios. Desde la lógica y la religión hasta la política y la medicina parecen regirse por dos elementos que se funden y absorben en una unidad [...] No es ésta ocasión para preguntarse si el ritmo es una expresión de las instituciones sociales primitivas, del sistema de producción o de otras «causas» o si, por el contrario, las llamadas estructuras sociales no son sino manifestaciones de esta primera y espontánea actitud del hombre ante la realidad. [...] Pero si no podemos dar una respuesta a este problema, al menos sí es posible afirmar que el ritmo es inseparable de nuestra condición. Quiero decir: es la manifestación más simple, permanente y antigua del hecho decisivo que nos hace ser hombres: ser temporales, ser mortales y lanzados siempre hacia «algo», hacia lo «otro»: la muerte, Dios, la amada, nuestros semejantes.

[...] Cada ritmo implica una visión concreta del mundo. Así, el ritmo universal de que hablan algunos filósofos es una abstracción que apenas si guarda relación con el ritmo original, creador de imágenes, poemas y obras. El ritmo, que es imagen y sentido, actitud espontánea del hombre ante la vida, no está fuera de nosotros: es nosotros mismos, expresándonos. Es temporalidad concreta, vida humana irreplicable. El ritmo que Dante percibe y que mueve las estrellas y las almas se llama Amor; Lao-tsé y Chuang-tsé oyen otro ritmo, hecho de contrarios relativos; Heráclito lo sintió como guerra. No es posible reducir todos estos ritmos a unidad sin que al mismo tiempo se evapore el contenido particular de cada uno de ellos. El ritmo no es filosofía, sino imagen del mundo, es decir, aquello en que se apoyan las filosofías.<sup>10</sup>

Posiblemente muchos de los lectores de estas páginas verán en las palabras de Paz la esencia de lo dicho sobre el ritmo hasta este momento. Sin embargo, adelantándome a las críticas que ya veo llegar, diré algo.

Si es verdad que la reflexión de Paz llega a ciertos límites que exceden los motivos que hasta hora he mostrado en estas páginas, no es menos cierto que es puntual en ciertos aspectos. La visión humana del tiempo, un *ir hacia* es cifra del ritmo; es cifra —mejor todavía, sensación— de la mortalidad. Sin embargo, y esto no lo puntualiza del todo Paz, ese fluir es también fiesta: el movimiento es Vida; el tiempo es también posibilidad ilimitada; deseo y fruto del deseo.

Páginas adelante, Paz señala con justicia que el ritmo vivo de la poesía —ese tiempo encarnado— es, como en el mito, la presencia del tiempo presente; ese *ir hacia* marca un momento presente desde donde el tiempo fluye y se yergue. El tiempo de la poesía es un tiempo sagrado; un absoluto presente; un ritmo, un perpetuo movimiento. Más allá de ser cifra del tiempo en su sucesión, el ritmo es el presente del momento en su vivacidad sin límites.

Lo que no advierte Paz del todo es que el ritmo de la poesía— que como él señala es un presente absoluto— tiene también un espejo en las letanías y cantos religiosos.

En efecto, en el segundo capítulo de esta tesis hablé extensamente del origen de la poesía lírica como un canto inseparable de una visión religiosa mejor dicho,

---

<sup>10</sup>Octavio Paz, *El arco y la lira*, pp 59—61.

numinosa— de la realidad. También ahí señalé que las más antiguas formas de poesía lírica de las que se tenga noticia la constituyen los cantos y lamentaciones del ritual religioso<sup>11</sup>. El ritmo de las oraciones, de los salmos, es un tiempo donde lo sagrado se hace presente. El ritmo es el encauzamiento de una potencia: de una visión. Mucho se ha hablado de la cualidad hipnótica o mágica de la armonía de las oraciones en distintas culturas; pocos han señalado que más que una hipnosis, el ritmo es también la unión con un tiempo original; el ritmo es el tiempo original. Lo escribe Nietzsche:

[...]“¿cómo es que aparece la música [en tanto ritmo]?” Aparece como voluntad, tomada esta palabra en el sentido schopenhaueriano, es decir, como antítesis del estado de ánimo estético, puramente contemplativo, exento de voluntad [...] Para expresar en imágenes la apariencia de la música [otra vez, en tanto ritmo] el lírico necesita todos los movimientos de la pasión, desde los susurros del cariño hasta los truenos de la demencia; empujado a hablar de la música con símbolos apolíneos, el lírico concibe la naturaleza entera, ya sí mismo dentro de ella, tan sólo como lo eternamente volente, deseante, anhelante.<sup>12</sup>

E2

Pero seguir hablando de esto llevaría demasiadas páginas y, en realidad, nunca se concretaría en nada definitivo. Ciertamente, la poesía lírica es impensable sin el ritmo, pero también la música, la poesía épica, ciertas narraciones... El poema nace en el ritmo, pero no es sólo ello. Todavía más: no porque un escrito tenga ritmo es un poema lírico; no porque un escrito tenga ritmo es una obra artística. Los ejemplos abundan: tratados didácticos, históricos, filosóficos. Por no hablar de las cantidades inconmensurables de obras publicadas que, perfectamente medidas, no son sino papel impreso, confesiones sentimentales; vastos tratados de cómo desperdiciar el tiempo. Un poema no lo es jamás si no contiene esa potencia de ser sentida, de revelar un mundo. El arte no es sin experiencia estética. Y el ritmo es inseparable del poema, pero no cualquier obra bien medida es poesía.

F) F1)

Otra característica formal de la lírica es la llamada “imagen poética”. Mucha tinta se ha vertido tratando de definir qué es esta “imagen”, asimismo, se han escrito miles

---

<sup>11</sup> Esto no debe ser malinterpretado; la potencia numinosa no es lo mismo que la concepción religiosa que de esa visión se tenga. La sensación de lo numinoso es una experiencia sensible; la religión es una construcción desde donde se piensa y encauza esa visión.

<sup>12</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, op cit. p73.

de retóricas para tratar de describir las figuras en que se manifiesta. Sinécdoque, metáfora, oxímoron, prosopopeya; términos que no son sino inventarios más o menos útiles para tratar de definir algo tan inabarcable como lo son las manifestaciones líricas.

El término mismo de “imagen poética” resulta apenas un intento de definir lo que se manifiesta de maneras infinitamente ricas. La expresión “imagen poética” remite directamente a una comparación con la imagen plástica. Indudablemente muchas de las figuras propias de la poesía pueden compararse con las propias de la plástica en tanto remiten a una especie de “imagen mental”. No sólo eso: tradiciones enteras encuentran en esta potencia de la poesía su mayor fascinación—inclusive por encima del ritmo—; es el caso de la poesía china y japonesa— cada una de manera distinta—, de cierta poesía romántica —de Hölderlin al surrealismo. Ello por no hablar de la poesía épica o del arte prosístico, de la estampa a la novela. Ya lo decía casi a la fuerza un desdeñoso Platón: “[la poesía] no sólo posee el talento de hacer todas las obras de arte, sino que también hace todas las obras de la naturaleza, las plantas, los animales, todas las demás cosas, y asimismo, en fin. Y hay más: Hace la tierra, los cielos, los dioses, todo lo que hay en el cielo, y bajo la tierra, en los infiernos”. Aun así, limitar las formas de la poesía lírica a esta característica, y definir las de esa manera, es bastante engañoso —como darles cualquier otra definición. Porque ni las figuras de repetición —como la aliteración o la anáfora— ni aquellas que afectan la posición como el hipérbaton— remiten en lo absoluto a ninguna “imagen” en el sentido plástico del término.

Se puede argumentar —y es evidente— que estas *figuras literarias* (otro término bastante discutible) afectan más al sonido, y por tanto a la musicalidad, del poema. Sin embargo, tampoco es posible entender cuál es la imagen plástica a la que remiten algunos versos como “...¡Amor, amor que tan alto tienes el grito de mi nacimiento, que es de mar en marcha hacia la Amante!” de Saint John Perse o “Áspero quiero que mi verso sea” de Dante, por sólo poner ejemplos de dos poetas. Aunque es imposible aprehender *visualmente* semejantes versos, de alguna manera es posible comprender —más todavía, sentir— lo ahí expresado<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Quiero ser puntual en algo: al igual que ocurre con la música, es imposible y obtuso pretender establecer comparaciones entre la poesía y los discursos visuales. Ni el puro ritmo es poesía ni la imagen plástica puede compararse a la “imagen poética”.

F2)

Sin embargo, esto me lleva a considerar algo: ¿será, entonces, que la “imagen poética” es una relación lógica especial entre las palabras que integran el poema?

Ya Paz en su capítulo acerca de la imagen poética llega a hacerse esta pregunta refiriéndose sobre todo a la más visible y briosa de éstas: la metáfora. Para no parafrasear a Paz, remito a lo que él dice:

[...] “No es oficio del poeta —dice García Bacca— contar las cosas como sucedieron, sino cual deseáramos que hubiesen sucedido.” El reino de la poesía es el “ojalá”. El poeta es “varón de deseos”. En efecto, la poesía es deseo. Mas ese deseo no se articula en lo posible, ni en lo verosímil. La imagen no es lo “imposible verosímil”, deseo de imposibles: la poesía es hambre de realidad. [...] La imagen es el puente que tiende el deseo entre el hombre y la realidad. El mundo del “ojalá” es el de la imagen por comparación de semejanzas y su principal vehículo es la palabra “como”: esto es como aquello. Pero hay otra metáfora que suprime el “como” y dice: esto es aquello. En ella el deseo entra en acción: no compara ni muestra semejanzas sino que revela —y más: provoca— la identidad última de objetos que nos parecían irreductibles<sup>14</sup>

Épica, dramática o lírica, condensada en una frase o desenvuelta en mil páginas, toda imagen acerca o acopla realidades opuestas, indiferentes o alejadas entre sí. Esto es, somete a unidad la pluralidad de lo real. Conceptos y leyes científicas no pretenden otra cosa. Gracias a una misma reducción racional, individuos y objetos —plumas ligeras y pesadas piedras— se convierten en unidades homogéneas. No sin justificado asombro los niños descubren un día que un kilo de piedras pesa lo mismo que un kilo de plumas. Les cuesta trabajo reducir piedras y plumas a la abstracción kilo. Se dan cuenta de que piedras y plumas han abandonado su manera propia de ser y que, por un escamoteo, han perdido todas sus cualidades y su autonomía. La operación unificadora de la ciencia las mutila y empobrece. No ocurre lo mismo con la de la poesía. El poeta nombra las cosas: éstas son plumas, aquellas son piedras. Y de pronto afirma: las piedras son plumas, esto es aquello. Los elementos de la imagen no pierden su carácter concreto y singular: las piedras siguen siendo piedras, ásperas, duras, impenetrables, amarillas de sol o verdes de musgo: piedras pesadas. Y las plumas, plumas: ligeras. La imagen resulta escandalosa porque desafía el principio de contradicción: lo pesado es lo ligero. Al enunciar la identidad de los contrarios, atenta contra los fundamentos de nuestro pensar. [...]

[...] los poetas se obstinan en afirmar que la imagen revela lo que es y no lo que podría ser. Y más: dicen que la imagen recrea el ser. Deseosos de restaurar la dignidad filosófica de la imagen, algunos no vacilan en buscar el amparo de la lógica dialéctica. En efecto, muchas imágenes se ajustan a los tres tiempos del proceso: la piedra es un momento de la realidad; la pluma otro; y de su choque surge la imagen, la nueva realidad. No es necesario acudir a una imposible enumeración de las imágenes para darse cuenta de que la dialéctica no las abarca a todas. Algunas veces el primer término devora al segundo. Otras, el segundo neutraliza al primero. O no se produce el tercer término y los dos elementos aparecen frente a frente, irreductibles y hostiles. [...] En el proceso dialéctico piedras y plumas desaparecen a favor de una tercera realidad, que ya no es piedras ni plumas sino otra cosa. Pero en algunas imágenes —precisamente las más altas— las piedras y las plumas siguen siendo lo que son: esto es esto y

---

<sup>14</sup>Octavio Paz, *El arco y la lira*, p 66.

aquello es aquello; y al mismo tiempo, esto es aquello: las piedras son plumas, sin dejar de ser piedras. Lo pesado es lo ligero. No hay la transmutación cualitativa que pide la lógica de Hegel, como no hubo la reducción cuantitativa de la ciencia. En suma, también para la dialéctica la imagen constituye un escándalo y un desafío, también viola las leyes del pensamiento. [...]

[...]Algunos poetas se han interesado en las investigaciones de S. Lupasco, que se propone desarrollar series de proposiciones fundadas en lo que él llama principio de contradicción complementaria. Lupasco deja intactos los términos contrarios, pero subraya su interdependencia. Cada término puede actualizarse en su contrario, del que depende en razón directa y contradictoria: A vive en función contradictoria de B; cada alteración en A produce consecuentemente una modificación, en sentido inverso, en B. Negación y afirmación, esto y aquello, piedras y plumas, se dan simultáneamente y en función complementaria de su opuesto.

El principio de contradicción complementaria absuelve a algunas imágenes, pero no a todas. Lo mismo, acaso, debe decirse de otros sistemas lógicos. Ahora bien, el poema no sólo proclama la coexistencia dinámica y necesaria de los contrarios, sino su final identidad. Y esta reconciliación, que no implica reducción ni transmutación de la singularidad de cada término, sí es un muro que hasta ahora el pensamiento occidental se ha rehusado a saltar o a perforar.<sup>15</sup>

Toda frase posee una referencia a otra, es susceptible de ser explicada por otra. Gracias a la movilidad de los signos, las palabras pueden ser explicadas por las palabras. Cuando tropezamos con una sentencia oscura decimos: «Lo que quieren decir estas palabras es esto o aquello». Y para decir «esto o aquello» recurrimos a otras palabras. Toda frase quiere decir algo que puede ser dicho o explicado por otra frase. En consecuencia, el sentido o significado es un querer decir. O sea: un decir que puede decirse de otra manera. El sentido de la imagen, por el contrario, es la imagen misma: no se puede decir con otras palabras. La imagen se explica a sí misma.[...]

Derivadas de la naturaleza significante del lenguaje, dos atributos distinguen a las palabras: primero, su movilidad o intercambiableidad; segundo, por virtud de su movilidad, el poder una palabra ser explicada por otra. Podemos decir de muchas maneras la idea más simple. O cambiar las palabras de un texto o de una frase sin alterar gravemente el sentido. O explicar una sentencia por otra. Nada de esto es posible con la imagen. Hay muchas maneras de decir la misma cosa en prosa; sólo hay una en poesía. No es lo mismo decir «de desnuda que está brilla la estrella» que «la estrella brilla porque está desnuda». El sentido se ha degradado en la segunda versión: de afirmación se ha convertido en rastrera explicación. La corriente poética ha sufrido una baja de tensión. La imagen hace perder a las palabras su movilidad e intercambiableidad. Los vocablos se vuelven insustituibles, irreparables. Han dejado de ser instrumentos. El lenguaje cesa de ser un útil. El regreso del lenguaje a su naturaleza original, que parecía ser el fin último de la imagen, no es así sino el paso preliminar para una operación aún más radical: el lenguaje, tocado por la poesía, cesa de pronto de ser lenguaje. O sea: conjunto de signos móviles y significantes. El poema trasciende el lenguaje. [...]

Cierto, no en todas las imágenes los opuestos se reconcilian sin destruirse. Algunas descubren semejanzas entre los términos o elementos de que está hecha la realidad: son las comparaciones, según las definió Aristóteles. Otras acercan «realidades contrarias» y producen así una «nueva realidad», como dice Reverdy. Otras provocan una contradicción insuperable o un sinsentido absoluto, que delata el carácter irrisorio del mundo, del lenguaje o del hombre (a esta clase pertenecen los disparos del humor y, ya fuera del ámbito de la poesía, los chistes).

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, pp 98, 99, 100, 101

Otras nos revelan la pluralidad e interdependencia de lo real. Hay, en fin, imágenes que realizan lo que parece ser una imposibilidad lógica tanto como lingüística: las nupcias de los contrarios.<sup>16</sup>

Sin embargo, es necesario hacer notar que las puntuales palabras de Paz se quedan en esta figura —que es central en la tradición poética occidental. Aun así, es muy difícil entender entonces cómo es que esa metáfora actúa dentro de esa unidad inseparable —y viva— que es el poema. Más todavía: ¿cómo entender poemas que no tienen metáfora como los de la tradición china?

G) G1)

La mayor parte de la poesía china tradicional no tiene un uso verdadero de las figuras retóricas más conocidas en occidente. Su desnudez es extrema y su estilo coincide, sorprendentemente, con algunas poéticas aisladas en nuestra tradición: Hölderlin, ciertos poemas de Saba y Quasimodo; la obra final de Paz y Aleixandre... Ante una forma tan distinta es necesario reflexionar un poco y tomarla en sí como un punto de partida para entender —también— tradiciones más acordes con la nuestra.

La desnudez de la poesía china ha llevado a muchos despistados a considerar sus poemas como simples narraciones medidas. Para entender de qué hablamos aquí es necesario mostrar un poema<sup>17</sup>:

### **Ascensión**

El caserío anidó en el acantilado.  
Entre nubes y nieblas la posada:  
Atalaya para ver la caída del sol.  
Abajo el agua repite montes ocre.  
Se encienden las casas de los pescadores.  
Un bote solo, anclado. Los pájaros regresan.  
Soledad grande. Se apagan cielo y tierra.  
En calma, frente a frente, el ancho río y el hombre.

Wang Wei, traducción de Octavio Paz.

---

<sup>16</sup> *Ibíd.*, pp 109, 110, 111, 112.

<sup>17</sup> Es imposible, como se sabe, la traducción de un poema, pero he preferido colocarlos aquí traducidos porque para apreciarlos tal y como fueron escritos habría no sólo que hablar la lengua original, sino conocer la cultura, las tradiciones, el contexto en que fueron escritos. Toda lectura es la primera lectura: toda lectura es en la lengua natural. Aun así, desde aquí advierto que en el caso de la poesía china esto es todavía más problemático: la escritura china —el caligrama— es también una obra plástica. Resulta imposible en verdad una traducción servil. Toda traducción realmente es una recreación...

Es a partir de este poema desde donde pretendo mostrar una característica propia de la poesía lírica: el aparente caos en su *lógica*. La ausencia de relaciones discursivas, argumentativas o simplemente *racionales*.

Para establecer un significado coherente en un discurso es necesario que éste tenga una serie de premisas —o motivos— que se encadenen de una manera lógica. Así, un discurso argumentativo establecerá una serie de premisas que habrán de desarrollarse y relacionarse metódicamente bajo las reglas inflexibles de la lógica para establecer una conclusión coherente. Ya Aristóteles señaló que todo conocimiento verdadero —en tanto racional, entiéndase— parte de un método formal desde el cual validarse como cierto. Sin este desarrollo ninguna inquisición racional puede llegar a ninguna parte. Cierto es que ya los sofistas manejaban un método, y aunque los filósofos posteriores a Sócrates señalaron la falacia inherente a él, puede argumentarse que también partía de un desarrollo lógico. Toda argumentación es metódica y se encamina a la inferencia de un conocimiento a partir de ciertas premisas.

El desarrollo lógico de una narración— verosimilitud— no se establece a partir de premisas en el sentido estricto del término, sino de motivos o, en todo caso, situaciones dadas. Su finalidad no es tampoco llegar a una conclusión racional, a una “verdad”, sino relatar una historia; recrear un mundo y las acciones en ese espacio: el espacio ficcional. Así, es necesario partir— de distintas maneras— de un punto dado e ir construyendo a partir de ese motivo un mundo coherente consigo mismo. Asimismo, las acciones en ese espacio ficcional se enlazan de acuerdo con la lógica inherente al discurso. Un desliz en este desarrollo —una ruptura del orden inherente— hace que el mundo del texto se desmorone. De este proceso lógico —así sea muy distinto al de la lógica racional y argumentativa— es de donde parte la investigación de Aristóteles en la *Poética*. De ahí, también, su concepto de verosimilitud, piedra de toque para toda obra narrativa. Toda narración debe mantener una lógica consigo misma, así sea sólo la necesaria para que el discurso sea inteligible y tenga un desarrollo que pueda seguirse.

El proceso —o método, en el caso del argumento filosófico o científico— que se verifica en cada uno de estos discursos parte de una serie de condiciones aceptadas de antemano —premisas en el caso de la argumentación, situaciones en el caso de la narrativa. Es a partir de estas condiciones que el discurso sigue un desarrollo. Este desarrollo puede seguir distintas vías— cada escuela lógica propone cierto método—, pero se caracteriza por una coherencia y linealidad discursiva bien constituida. Así, los distintos métodos lógicos de las disciplinas filosóficas o científicas serán —sin importar el tema que traten en particular— modelos inalterables: el método es la marca de la

veracidad de sus conclusiones. La narrativa no sigue modelos tan rígidos, pero una vez establecido el mundo de la narración—y la forma de la misma—, es necesario seguir la lógica de ese mundo hasta sus últimas consecuencias. De alguna manera, la lógica implacable de esas condiciones dadas, tiende a separarse de cualquier intención del autor. Es por ello que el autor prácticamente desaparece. Sólo cuando el mundo de la narración se ha establecido de una manera coherente es posible acceder a ese espacio.<sup>18</sup>

A diferencia de estos dos discursos, la descripción aunque es muy difícil encontrar descripciones aisladas, salvo tal vez en la estampa— no sigue un desarrollo lógico estricto. Una descripción no tiene desarrollo en tanto en ella no existe un “movimiento” hacia ningún punto. Los discursos argumentativos —del tipo que sean— se dirigen a establecer una “verdad” a partir de ciertas premisas en un movimiento lineal y metódico; los textos narrativos cuentan una historia, esto es, parten de un inicio a un fin. A diferencia de estos dos textos, la descripción no lleva a ningún término: no hay movimiento discursivo. Por tanto, no existe un desarrollo como tal.

Sin embargo, las descripciones sí poseen una lógica identificable. La mayor parte de ellas parten de un modelo que va de lo general a lo particular —o viceversa— haciendo una enumeración puntual de ciertos elementos. De cualquier manera, la descripción, como ya apunté, pocas veces es un género aislado. Las narraciones hacen un uso de descripciones y se sirven de éstas como punto de partida de una acción. No sólo eso: la descripción en obras argumentativas sirve también como un elemento en el discurso.

Aun así, existen discursos que carecen en absoluto de un desarrollo lógico. Es el caso de la escritura propia de los alienados; de algunos testimonios hechos bajo hipnosis; de ciertos documentos psicoanalíticos...

Que la lógica discursiva en estos textos esté ausente o fragmentada es comprensible: carecen de significado. El testimonio de un alienado o de un hombre bajo los efectos de la hipnosis —o de ciertas drogas— no está estructurado como un mensaje: no existe intención de ser comunicado. Sin oyente no hay, en ningún sentido, discurso. El lenguaje se convierte en forma vacía de contenido: el sonido deja de ser significativo, la palabra desaparece en tanto tal. Nada *dice*. Lo contrario puede decirse

---

<sup>18</sup> Ni siquiera la actual narrativa puede escaparse a esta lógica de la verosimilitud: es verdad que el autor muchas veces aparece en el texto, y que las relaciones intertextuales y intratextuales —cuando no interdiscursivas— rompen con el modelo de la narrativa decimonónica, pero el mundo establecido ahí no es por ello menos coherente ni verosímil: así se ha constituido. Esto, de cualquier manera es mucho más complejo de lo aquí esbozado: mantener la verosimilitud en un discurso es muy difícil; cualquier desliz puede dar al traste con toda una novela o cuento.



de la poesía —que, no es extraño, puede compararse en cierta forma con el lenguaje de los alienados—: a pesar de no ser comunicable, dice siempre. Es sensible. Semeja el discurso de un alienado tocado por algo más. ¿qué?

La recreación de este tipo de *discursos* en un texto literario es un procedimiento de mimesis clásica. La aparición de una voz de este tipo en un escrito de por decir algo— Faulkner no es un cambio brusco en el desarrollo en tanto la lógica del texto precisa de ese elemento para que la narración se sostenga. La irrupción de un elemento sin aparente sentido dentro de un discurso narrativo bien estructurado adquiere una función dentro de dicho discurso. Así, para seguir con el ejemplo de Faulkner, el testimonio de Benji en *El sonido y la furia* no es una ruptura con el resto del relato, sino que forma parte integral e inseparable del concepto detrás de la obra. Es decir, dentro de la lógica del relato —y de la forma del mismo— la irrupción de este discurso aparentemente sin sentido adquiere una significación.

Muy distintos a esta mimesis son textos como el de Joyce en *Finnegan's wake*. Como el mismo Joyce afirma, el inmenso monólogo en apariencia caótico de Finnegan realmente guarda una lógica bien establecida. Se trata de un texto hecho para el desciframiento, para la interpretación. Más una alegoría que una narración. Joyce es, en este libro, un escritor libresco e intelectual, no un poeta. Al igual que lo que ocurre cuando nos enfrentamos a una alegoría medieval, a primera vista el discurso de Joyce parece ininteligible, pero ello se debe a que no poseemos la clave de su interpretación. Así, el aparentemente caótico discurso de Joyce y sus seguidores se revela como una alegoría: no como una falta de sentido, sino como un exceso del mismo.

La diferencia es clara: mientras que la escritura de Faulkner recrea hasta cierto punto la asociación caótica propia de la mente de un alienado, los textos de Joyce son un juego alegórico llevado a la literatura del siglo XX. Sin embargo tanto uno como otro tienen una lógica dentro del discurso— Faulkner lo logra, Joyce roza el fracaso en el *Ulises* y naufraga en *Finnegan's wake*<sup>19</sup>— en tanto cumplen una función dentro de ese todo que es la obra narrativa.

Revisando el poema de Wang Wei que transcribí anteriormente noto algunas características importantes para hacer una distinción entre la linealidad lógica del discurso narrativo o argumentativo y la manera en que el texto poético escapa a un análisis lógico.

---

<sup>19</sup> Curiosamente, lo que separa tajantemente el *Ulises* del *Finnegan's wake* es que en el primero el *stream of consciousness* escapa del control del escritor y adquiere cuerpo, verosimilitud. En cambio, el discurso alegórico del *Finnegan's* nunca adquiere un verdadero rostro, nunca escapa a la aridez de la concepción intelectual que lo originó.

Primero: las oraciones guardan un orden sintáctico bien definido. No hay, en principio rupturas de la forma ortodoxa del discurso.

Segundo: a pesar de la forma ortodoxa sintácticamente, cada una de las oraciones tiene un elemento inerte que aparece como el sujeto de una oración activa. Así, “el caserío anidó”; “el agua repite”, “las casas se encienden”. Este elemento rompe con las reglas semánticas del idioma, sin embargo es bien conocido dentro de la retórica: la prosopopeya.

Tercero: salvo la segunda oración, todas las otras son oraciones simples. Más puede decirse; esta oración compleja no tiene, en realidad, elementos subordinantes; la oración coordinada es en realidad, en todo caso, una aposición con verbo implícito.

Cuarto: entre las oraciones que componen el poema no existen tampoco elementos subordinantes, con la excepción de la tercera oración que tiene un “abajo” que la subordina a las oraciones precedentes.

Quinto: dado que estas oraciones son independientes entre sí, al parecer no existe formalmente una unidad conceptual ni un desarrollo. De cualquier manera, desde un punto de vista puramente semántico, es posible encontrar un tema en común: la aparente descripción de un paisaje.

Sexto: a pesar de que no existe una subordinación sintáctica, es posible percibir una especie de “movimiento” en el poema en tanto pasa de un punto espacial a otro; enfoca su atención en un motivo de ese “paisaje” cada vez.

Este movimiento, empero, no es errático y, a diferencia de una descripción, no es posible quitar o alterar uno sólo de los elementos sin que la poesía se desplome; cada una de las oraciones es absolutamente indispensable y no puede ser sustituida. A diferencia, también, de una descripción tradicional, el texto no está subordinado a un discurso mayor y por tanto no tiene una función respecto a ese discurso. En eso se escapa de la contradicción complementaria de Lupasco, que en sí no es sino una derivación del principio aristotélico de que todo está en relación hacia un fin.

Séptimo: a pesar de este “movimiento”, no puede hablarse de un desarrollo en tanto no existe un encadenamiento lógico de varias acciones. Cada “acción” parece independiente una de otra (inclusive simultánea, no encadenada de manera causal). No existe una verdadera anécdota sino una serie de imágenes.

Octavo: a pesar de la ausencia de un ritmo persistente o de una rima tradicional, es patente una coherencia melódica en la poesía: nunca hay una ruptura de tono. Es por ello muy difícil eliminar cualquier elemento en este poema o reemplazarlo pues con

ello toda coherencia melódica se trastornaría (ello, no afectaría en un texto descriptivo o argumentativo— al mensaje, de haberlo).

Noveno: no existe, es cierto, una lógica discursiva clara: ni desde un punto de vista sintáctico (las oraciones están construidas de manera perfecta, pero no están encadenadas) ni a partir de una lógica semántica (no hay una razón clara de porqué fueron *combinadas* de esa manera en tanto no hay un desarrollo hacia donde se dirija el discurso) ni está subordinado a un discurso mayor, a una anécdota o, al menos, a un plan descriptivo (el movimiento parece errático, a pesar de guardar un orden interno, éste no parece dirigirse a ningún fin).

G2)

Siguiendo las características de este poema, podemos mostrar de manera clara que no existe una concatenación lógica de eventos: no hay una linealidad discursiva —propia tanto de la narración como de la argumentación. Tampoco existe algo parecido a una serie de motivos, de acciones o de premisas de donde se pueda partir en un desarrollo. Más todavía: no existe un punto a donde lleven esta serie de oraciones.

En ese sentido, el texto poético carece no sólo de lógica, sino de motivo e interés. Nada de lo que dice tiene verdadera importancia. Objetivamente hablando, se trata sólo de algunas oraciones vagamente relacionadas semánticamente y eso es todo<sup>20</sup>. No hay desarrollo, no hay anécdota, no hay un mensaje claro e inteligible: el poema carece de sentido.

Tomando en cuenta que la coherencia fónica entre las palabras, frases y oraciones del poema es inevitable, resulta tentador pretender ver el poema como un ejercicio armónico, casi musical. De esta manera es posible establecer un patrón rítmico o armónico que puede ser seguido lógicamente. De todos es sabido que la música se basa en ciertos patrones matemáticos que pueden ser analizados desde un punto de vista lógico. Así, la lógica discursiva sería reemplazada por un patrón rítmico matemático.

Aunque resulta innegable la posibilidad de hacer esto —y un estudio estructuralista serio lo puede demostrar—, es evidente también que estos patrones armónicos no constituyen tampoco el poema. No hay necesidad de discusión: los patrones rítmicos atienden tan sólo a las cualidades fónicas de la palabra, sin embargo, si sustituyésemos estas palabras por notas, el resultado sería deprimente. Ya

---

<sup>20</sup> Ni siquiera la estructura de un soneto guarda realmente una concatenación lógica dado que en el caso de las formas poéticas occidentales, la imagen poética resulta, como hace notar Paz, inexplicable.

los poemas fónicos de las vanguardias muestran que el poema está construido alrededor de un ritmo, pero que éste no lo constituye. Es decir, no es posible considerar al poema como una serie de tonos arreglados en un patrón rítmico. No: de ser así el poema sería música y la música tampoco nunca es *tan sólo* un patrón matemático— y sería posible no sólo construir poemas simplemente con sonidos faltos de significado, sino sustituir los poemas ya conocidos por notas musicales. La poesía sería, en todo caso, una música de muy segundo orden.

G3)

Es importante notar que a pesar de que las palabras de un poema no guarden una relación lógica directa y lineal, es innegable que siguen siendo leídas —hasta cierto punto— como palabras vivas, como parte de un “discurso”: el poema está escrito en lengua viva, no es un espacio autónomo. Es decir, no está construido desde un orden ajeno por completo a la lengua de todos los días. No existe un “espacio estético” donde las leyes del lenguaje se alteren hasta el punto en que sean irreconocibles. Ni siquiera las famosas “licencias poéticas” son, en realidad, ajenas del todo a la lengua natural.

Es decir, las palabras del poema no son formas desnaturalizadas: su sentido sigue siendo claro. De hecho lo contrario es más cierto: el sentido de las palabras en el poema ya no representan su “significado” original: lo presentan; lo hacen presente. En el poema la palabra ya no es tan sólo el signo que representa un significado: es la presencia de la realidad. Como en el lenguaje del mito y de la magia —la más antigua consideración del habla y del hombre—, la confianza es tan absoluta que significado y significante no sólo son inseparables: son la misma cosa. Las palabras del poema (palabras, frases, oraciones) se nos presentan de golpe, a los ojos, a los sentidos. No son sonidos ni letras: son una realidad que, de pronto, se nos presenta.

Y precisamente como la realidad de la mentalidad mítica, el poema se nos presenta como un caos que no guarda un patrón lógico tal y como lo concebimos. La lengua del poema —es decir, la realidad que es el poema— no está dirigida a ningún fin, no tiene un mensaje, no es un útil. Tampoco, empero es tan sólo un artificio, es decir, no es la elaboración de un espacio puramente ficcional intrascendente y ajeno a la realidad.

Al parecer las relaciones que se establecen entre las diversas oraciones y versos que componen el poema antes citado no guardan en realidad un orden lógico lineal, causal. Tampoco se trata tan sólo de un patrón rítmico como el que aparece en la música. Los vínculos entre las oraciones y las palabras de este poema tienen,

esencialmente, un carácter analógico o de proximidad, es decir, uno propio de la mentalidad de los pueblos “primitivos”, relacionado con las actividades mágicas o sagradas. Pero más allá todavía: estas relaciones ven cada parte del poema como una fragmento *necesario* del todo, no por una ordenación lógica, sino por una integridad casi orgánica. Así, a pesar de lo que opina Levi Strauss<sup>21</sup>, la lógica causal, es decir, el encadenamiento lógico —así sea de un método analógico— entre distintos fenómenos es completamente ajena a la mentalidad “primitiva”. Tampoco la ya citada idea de Lupasco (que en realidad no es sino una actualización del último principio de la lógica aristotélica: A es B: algo está siempre lógicamente relacionado con algo más) es capaz de explicarla porque ello equivaldría a que las relaciones del poema van dirigidas a un fin, lo cual no sucede, como se puede constatar. En la poesía, no hay, en realidad, un desarrollo en tanto tal, sino una visión erótica, sagrada.

El poema no “funciona” a través de un desarrollo de premisas ni de elementos aislados que se relacionan: constituye un todo inseparable que actúa y reacciona como un ente vivo, erótico. Si hay que buscar un símil del poema, éste no es ni un discurso ni una narración tradicional, sino el ritmo del mar entrando en la costa; la lluvia bebida por la tierra; el beso de los amantes envueltos en sus cuerpos.

El poema no tiene otro objetivo que él mismo: existe.

H)

Todo lo dicho hasta este momento fue pensado tratando de *analizar objetivamente* el poema ya citado. Sin embargo, es aplicable a cualquier poema. Lo escrito por Paz en su capítulo sobre la imagen— que se centra en las relaciones lógicas en la metáfora— puede hacerse extensivo a todo poema: más que una relación lógica, el poema es una unidad. Una unidad integral, no conceptual: cada palabra, cada frase sigue siendo ella misma, presentando la realidad en toda su potencia —sin perder ninguna cualidad. No es posible sustituirla ni prescindir de ella: es parte de un todo *funcional*: no es posible convertir el poema en concepto, su presencia es casi física, es una realidad.

---

<sup>21</sup> Siempre he detestado especialmente la visión de Levi Strauss —y de Frazer— de la mentalidad “primitiva”: no ve que los supuestos “procesos lógicos errados” propios de estos pueblos no consideran al universo como una serie de elementos aislados que se relacionan. Este procedimiento —propio de la mentalidad ilustrada que, no sin saberlo, he utilizado hasta este momento, y que alcanza su clímax en el estructuralismo— no puede dar cuenta de lo más importante de esta mentalidad. Más que una lógica lineal y directa (como la que cree percibir Levi Strauss), una relación entre elementos aislados, la mentalidad de estos pueblos, entre ellos el griego antiguo, considera al mundo como un todo inseparable, como un organismo viviente.

Sin embargo, con esto tan sólo regresamos al final del capítulo anterior: ¿qué es, entonces, la poesía?

La pregunta es importante en este momento porque si en páginas atrás se muestra que la lectura del poema es inseparable de la lectura subjetiva, es decir, que se trata de una experiencia rotunda vivida por un individuo, en estas últimas páginas se concluye que es una realidad autónoma y total en sí misma. Es decir, la primera idea concluye que más que poemas, existen lecturas estéticas de un texto (el poema dependería del lector) mientras la segunda dice que el poema en sí mismo es independiente de cualquier lectura, un *ente* completo en sí mismo (y como tal, cualquier acercamiento a él sería parcial). Así, una nos explica cómo es que el poema es subjetivo y temporal (en tanto es leído por un hombre y no existe fuera de esa lectura), mientras la otra nos dice cómo es transubjetivo y transhistórico (en tanto que un *ente*<sup>22</sup>, no depende del hombre: es apreciado tanto por un hombre como por otro, en una época u otra). Para terminar: una considera el arte como una lectura, la otra como una realidad casi trascendental cuya característica es ser sensible. ¿Qué es la poesía?

---

<sup>22</sup> Uso la palabra “ente” como una realidad física individual y autosuficiente —hasta donde se entienden esos términos—, no en el sentido de *ser*. Al menos no en el sentido tradicional.

## El lenguaje y el hombre

A) A1)

Las relaciones entre el hombre y el mundo son, también, las formas en que el hombre concibe el mundo desde el lenguaje. El mundo humano es, sobre todo, la concepción que del mundo tenemos. Una concepción que empieza y termina en el lenguaje. Ya Kant, como anoté en la introducción a este texto, mostró que el hombre conoce tan sólo un universo fragmentario; el *fenómeno*. Sin embargo esta idea ya gravitaba en el pensamiento filosófico desde Platón: el ser humano vive en un mundo cerrado en sí mismo, detrás de un velo que nos impide ver la *realidad*. En buena medida, el desarrollo de la filosofía ha sido una historia de la concepción que de este mundo han tenido diversos pensadores.

Esta idea, empero, tampoco es exclusiva del pensamiento occidental. Desde la idea hindú del velo de maya, hasta la concepción del tao en china, pasando por el mundo de los espíritus del animismo, siempre ha existido la concepción de un universo *otro*. La idea, desde Kant, es incontestable: para un ser humano es imposible conocer la realidad *tal cual es* —el noúmeno— en tanto no puede conocer esta realidad desde todos los ángulos, perspectivas y tiempos posibles; más todavía; para pensar en ella es necesario conceptualizarla. Un concepto es manejable desde un punto de vista humano —y tanto nuestras palabras como nuestros pensamientos son antes que nada conceptos—, pero la realidad, en su riqueza, lo rebasa. El universo se presenta como un caos y es necesario aprehenderlo —hacerlo concepto y parte de un sistema— para poder habitarlo *racionalmente*, para poder *conocerlo humanamente*. Con un ejemplo bastará: ignoramos qué es el tiempo desde un punto de vista puramente fáctico: el tiempo —ese continuo fluir— es para nosotros medida humana en tanto sólo lo conocemos y pensamos desde nosotros. Ignoramos cómo perciban los animales— o los dioses— el tiempo; la división en minutos, horas, segundos, siglos es arbitraria: es una convención humana. Ni siquiera las medidas de la física están exentas de esa condición: el año luz es una relación entre la distancia recorrida y el tiempo; una

relación que sólo es conceptualizable para el ser humano... El objeto silla es sólo tal para el ser humano: ¿qué es en sí mismo?, ¿qué es *objetivamente*<sup>1</sup>?

Para Kant esta separación entre el noúmeno y el fenómeno —la realidad tal cual es y la realidad humana— es absoluta y terminante, sin embargo nos dice que ello no debe importarnos pues en tanto humanos es posible conocer el mundo humano, el mundo fenoménico: nuestra realidad. Además, propone las categorías kantianas para alcanzar un terreno firme a partir de la cual puede partir la “nueva” filosofía. Hegel va más allá y afirma que este mundo fenoménico es, en realidad, el universo mismo: una creación humana; una manifestación del Espíritu absoluto... Pero basta, no es aquí ni el lugar ni el tiempo para hacer una historia de la ontología occidental. Aun así, una pregunta obsesiva atormentó continuamente a los filósofos: si el universo sólo lo conocemos desde nosotros, de manera estrictamente subjetiva: ¿cuál es la realidad humana en la que nos movemos? La pregunta no es ociosa: si el universo es percibido subjetivamente, ¿es que vivimos en una verdadera soledad, un vacío inmenso?, ¿cómo entender que podamos unir nuestras soledades en una sociedad, en una civilización? De nuevo, la paradoja de Gorgias: “No existe cosa alguna. Si algo existiese, no podríamos conocerlo. Si lo conociésemos, no podríamos comunicarlo”.

La respuesta inmediata fue simple: el hombre conoce el mundo de manera subjetiva —no al mundo tal como es, sino el mundo tal y como lo concibe—, lo formula —o lo *descubre* según la *anamnesis* platónica— en un concepto que luego comunica a través de palabras, así configura el mundo. El mundo humano es lenguaje, comunicación de conceptos. El mundo humano no es la cosa en sí: es la manera en que lo concebimos a través de un lenguaje, de la comunicación.

Ya lo dice Hegel: fuera del espíritu humano no hay nada; el lenguaje es un absoluto; la razón lo es todo.

Pero regresemos a Kant: ¿qué es, entonces, la ciencia? La ciencia, como dice Kant, es la dilucidación —o quizá sea mejor decir: interpretación a través de ciertos conceptos y cierta estructura lógica— algo inherente al fenómeno— de una realidad dada. Es decir, Kant no niega la posibilidad de estudiar la realidad, sólo apunta que este conocimiento se hará, necesariamente, desde una serie de conceptos humanos que no son parte de la “realidad” en sí misma del noúmeno, lo que equivale a *interpretar* siempre desde la perspectiva humana, que es mutable, relativa. En otras

---

<sup>1</sup> Pongo la palabra objetivamente en cursivas porque podríamos preguntarnos si existe una cosa en sí, es decir, objetiva... Esto será algo importante para las conclusiones. De cualquier forma hago el comentario como una introducción a ese problema.



palabras, no niega, por ejemplo, que haya una fuerza que atrae los objetos a la tierra —la gravedad en el concepto ilustrado—, simplemente atribuir esto a una fuerza conocida como gravedad no es más que una convención humana; daría lo mismo si la atribuyésemos a un dios. Ambos conceptos son lógicos desde un punto de vista humano: ambos son fenómenos<sup>2</sup>.

A2)

A partir de esto podemos afirmar que todo conocimiento humano parte de la ordenación del mundo; el mundo humano sólo existe en tanto es sistematizado a través del lenguaje. De esta manera, sin negar la realidad fáctica de un fenómeno, el hombre sólo puede concebirlo a través de un concepto lingüístico. Un ejemplo: cuando un niño ve un cubo, no tiene que saber lo que “es” para percibirlo, sin embargo el concepto “cubo” sólo existirá en tanto él lo conozca, lo haga parte de su sistema de conceptos. Y sólo como concepto es posible entenderlo racionalmente. Recordemos ahora a Aristóteles: la ciencia [la razón filosófica] no se maneja en lo particular, sino en lo general; no trabaja con la manifestación concreta en sí, sino con el concepto. Así, el mundo humano —en tanto racional— sólo es concebible a través de un concepto lingüístico (esto es, expresable<sup>3</sup>) que lo ordene, interprete y sistematice. El universo humano es un orden racional; el fenómeno.

Así, la concepción del universo propuesta por las culturas basadas en el mito, en la religión o en la ciencia en realidad no son sino diversas sistematizaciones de una realidad que las excede. Cierto: el método científico de occidente puede parecer perfecto; pero la coherencia lógica del Medioevo también lo es. Más todavía: que el sol sea una inmensa bola de plasma estéril o un dios que se levanta sobre el horizonte es indiferente: son dos explicaciones sobre la misma realidad. No existe superioridad de una sobre otra —personalmente la primera me parece bastante triste. Tanto una como la otra son sistematizaciones e interpretaciones de un universo que se presenta como un enigma: ambas son la explicación de un universo a través del lenguaje, configuraciones de un mundo.

---

<sup>2</sup> Hay algunos que van más allá y afirman que toda nuestra realidad es parte de la idea que tengamos de esa realidad. Sin embargo estas doctrinas, que fascinaban a Borges, son tautológicas y no escapan de una visión homocentrista del universo. Probablemente su pensador más genial— junto a Schopenhauer, quien no es tan absoluto— sea Hegel. Sin embargo su sistema perfecto no es más un ajedrez y un juego conceptual. Desestima cualquier cosa que escape a la razón mediante el juego conceptual del *vernunft* que al principio parece —en el concepto— atraer espacios antes olvidados por la razón kantiana para luego descartarlos en pro de una razón absoluta.

<sup>3</sup> Ya en la introducción de estas páginas hablé de las dificultades de utilizar la palabra de esta manera, sin embargo también señalé que estas limitaciones son insalvables: la lengua lo es todo. Usar códigos matemáticos es posible, pero esos códigos remiten a un lenguaje natural.

Que una de estas explicaciones nos parezca cierta y la otra no depende exclusivamente de que una de ellas corresponde a nuestra propia visión del mundo y la otra no. No hay, lógicamente, una superioridad conceptual entre una de estas sistematizaciones y la otra. Argumentar que el método científico propio de la modernidad tiene un estatuto de veracidad más firme que el de las sociedades míticas o la del Medioevo no es un argumento sólido. Ciertamente la sociedad moderna se basa en una ideología surgida del pensamiento crítico filosófico, sin embargo, la crítica rigurosa a la que se somete su concepción de mundo no puede derrumbarse a sí misma<sup>4</sup>. Todo mito y toda ideología tienen un carácter circular: es imposible que la crítica o el razonamiento surgido de una visión de mundo se ataque a sí misma. En otras palabras, la forma en que se configura una concepción del mundo puede mutar dentro de sí, pero no negarse de manera completa pues toda objeción vendría desde la misma visión que la generó.

La pérdida del mundo del mito se realizó definitivamente con la crítica filosófica. Ésta no propone nada: pone en crisis la visión del mundo mediante la duda metódica. La filosofía nace con la duda socrática, la cual sólo es posible saliendo de las concepciones de su sociedad. La crítica filosófica es una continua pregunta, un poner en crisis los cimientos del mundo.

Sin embargo ya con Platón existe la instauración de una nueva noción de mundo. En Platón nace la primera ideología, es decir, el primer modelo de mundo que se concibe como racional.

Pero si la crítica y el método lógico— instaurado por Aristóteles— son las bases de toda ideología, no menos cierto es que el método seguido por estas ideas de mundo no puede más que llegar a cierto límite. En cuanto la razón crítica llega a una esfera, a una concepción del mundo, la crítica metódica se detiene. Ha creado una serie de mecanismos a través de los cuales regula cualquier crítica y la encarcela en su misma esfera conceptual. Por ejemplo, el mundo platónico se sostiene perfectamente desde su lógica discursiva —esto es, si jugamos con sus reglas, es imposible de atacar—, pero si la sometemos a un análisis aristotélico, sale muy mal librada. Lo mismo sucede con la concepción aristotélica. Ni siquiera el espléndido sistema hegeliano se sostiene si empezamos cuestionando la existencia del Espíritu absoluto desde fuera del juego

---

<sup>4</sup> Además, habría que explicar porqué la crítica constituye un acercamiento a la “objetividad” y a la “verdad”, algo ciertamente debatible. En todo caso la crítica permite el movimiento y el libre juego de las ideas, lo que no es poca cosa.

discursivo del autor. En otras palabras: toda ideología o modelo filosófico peca de la misma circularidad que comenzó atacando. Toda ideología es una tautología.

A3)

La principal diferencia entre las ideologías y las concepciones del mundo surgidas del mito es que mientras las primeras se conciben como absolutas y racionales, las segundas apuntan que es imposible conocerlo todo desde un punto de vista humano, que la realidad siempre rebasa al hombre. La concepción ilustrada del mundo considera al universo como una serie de leyes que pueden ser entendidas y aprovechadas a favor del hombre, de un ser racional —un universo despoblado—, y aunque el método científico está inspirado también por la crítica filosófica, puede criticar todo menos la validez de ese propio método, de esa misma concepción del mundo de donde surgió. En efecto, pueden cambiar los modelos científicos e ideológicos, sin embargo se mantienen atados a una misma concepción del mundo: la surgida de la Ilustración, la que concibe al mundo como un espacio deshabitado gobernado por leyes racionales. No importa si considera al universo de una manera newtoniana o relativista; que conciba las relaciones humanas como autorreguladas o como una lucha de clases: el modelo ilustrado no puede minar desde sí mismo su razón fundamental: la diosa Razón que concibe al mundo y al hombre como un mecanismo.

Ante esto, Kierkegaard escribe, burlón: “[...] ninguna época ha producido mitos del intelecto tan ágilmente como la nuestra, que produce mitos justamente por el afán de exterminar todos los mitos”.<sup>5</sup>

Así, mientras que la ideología puede ser desenmascarada desde su misma lógica como un falso absoluto que sólo se sostiene por una tautología discursiva, el mito señala desde el principio que el absoluto es incognoscible. Mientras uno pretende que mediante la razón es posible *desentrañar* el universo y sus mecanismos, el segundo dice que sólo mediante la revelación sensible es posible *pertenecer* de nuevo a ese universo. Desde otro punto de vista: es posible poner en crisis desde la filosofía a ambas concepciones del mundo, pero mientras la ideología hace trampa en lo mismo que le dio origen —la supuesta racionalidad de sus concepción—, el mito desde el principio apunta que su universo no es racional, sino una revelación sensible de lo

---

<sup>5</sup> Sören Kierkegaard, *El concepto de la angustia*, Espasa—Calpe, Colección Austral 158, Madrid, 1959, Quinta edición, p47.

sagrado. La concepción mítica del universo considera al hombre como una parte del cosmos, la ideología, como su señor; una considera al lenguaje como una herramienta lógica y racional para explicar al mundo, un útil; la otra, como un regalo de los dioses: en ella no hay diferencias entre el mundo y la palabra en tanto la palabra verdadera es también una revelación.

Pero más allá de estas apreciaciones, algo más es necesario señalar: si bien tanto el mito como las ideologías no resisten una crítica filosófica, sólo la ideología moderna ha construido en torno a sí un mundo complejo de verdades abstractas. El mito no era una teología, es decir, no era una disquisición racional abstracta de una serie de premisas, sino una revelación sensible. Incluso la teología cristiana insistió —léase San Agustín— en que la única forma de comprender al absoluto divino no es a través de la razón, sino de la fe; de una experiencia única y personal, de una revelación, una revelación sensible. El misterio de la mentalidad mítica es una verdad fáctica: algo que se siente, no que se piensa.

En gran medida, la ideología surgida de la Ilustración, a pesar de las críticas kantianas, es la edificación de un universo puramente abstracto que pretende ser modelo de la realidad fáctica. No es ya la teoría la que sirve como espejo de la realidad, sino la realidad la que debe ser igual que la teoría. Ni la física contemporánea ni la economía, menos aún la matemática, se estudian respecto a una realidad física, sino que son el desarrollo de un modelo abstracto que luego es aplicado a la *realidad*. Mediante un sistema intangible y teórico se pretende desprender al universo de su enigma, de su verdadera naturalidad, de su cualidad sensible. Toda teoría tiene algo de tiránico; reduce a la realidad a una serie de lineamientos creados de antemano.

El discurso moderno, a diferencia del mito y del arte, no es sensible, sino que se maneja por abstracciones. La escritura “objetiva” propia de la modernidad aspira a explicar, a dilucidar un enigma mediante un método; la escritura de las culturas antiguas era la instauradora de la realidad; la revelación sensible del universo, del enigma. La ideología es una abstracción, un método, una explicación y una interpretación concebida de antemano; el mito es la presencia sensible de esa explicación; la presencia sensible de la realidad que es develada —no explicada. El mito es poesía llevada a ciertos cauces: presencia. La ideología es un mito mutilado, un mito sin poesía, un pensamiento sin cuerpo y sin enigma. La ideología moderna no es más que la instauración de un universo de temor al cuerpo y a la vida: un poema sin ritmo,

sin pasión. Un mito deshabitado por los poderes de las musas; una grotesca mascarada.<sup>6</sup>

B) B1)

Ciertamente tanto el mito como la ideología instauran un orden sobre el mundo a través de la palabra. En ese sentido, ambos parten de un espíritu ilustrado: pretenden dar una explicación al universo a fin de que éste no se presente como un caos inhabitable para el ser humano. Asimismo, desde la crítica filosófica— que también es una crítica a la lengua y sus conceptos, no hay que perderlo de vista— es posible minar los cimientos de ambas visiones de mundo. Sin embargo no hay que desestimar un punto importante: mientras la ideología se limita a ser una explicación, es decir una construcción racional abstracta, el mito es sobre todo parte del mundo. El mito no existe fuera del ritual, no es tan sólo una explicación: es la presencia del misterio en la vida misma. No se limita a dar una explicación, sea cual sea ésta, sino que muestra el misterio en sí. Más todavía: no pretende explicarlo todo, sino —después de toda explicación dada— nos muestra la realidad sensible de ese misterio que es el universo. El mito es la presencia sensible de ese mundo. Una presencia que es, necesariamente, inefable: una experiencia. Lo sagrado para los aborígenes australianos no son en estricto sentido los relatos de los antepasados míticos, sino el hablar en sueños, la presencia de la lluvia; el mito griego no era tan sólo la explicación del nacimiento del mundo dado por la Teogonía, sino la noche que viene al mundo; el mito egipcio no era tan sólo una explicación del mundo de las reencarnaciones, sino el sol que moría cada noche y nacía al día siguiente; el cristianismo no es tan sólo los tratados teológicos, sino el misterio de la redención, del pan y el vino. El mito no es nunca tan sólo una explicación abstracta o la exposición de universo mensurable, sino la presencia vívida del misterio, de la sensación. La cita de Adorno y Horkheimer resulta cierta, a pesar de ciertas limitantes:

Pero los mitos que caen víctimas de la Ilustración eran ya productos de ésta. [...] Las divinidades olímpicas no son ya directamente idénticas a los elementos; ellas los simbolizaban solamente [...] se hallan ya en los límites de la alegoría. Los dioses se separan de los elementos como esencias suyas. A partir de ahora, el ser se divide, por una parte el logos, que con el

---

<sup>6</sup> Hay, por supuesto, un aspecto sombrío en el mito que ya desde el segundo capítulo fue señalado: la universalidad y consecuente tiranía de sus pretensiones. Sin embargo hay que hacer una diferencia entre el mito y el rito en tanto experiencia numinosa y en tanto institución. En cuanto el mito se convierte en institución nacen los evangelios y las matanzas. Asimismo, las ideologías —mitos mutilados— tienen todas las cualidades negativas del mito, pero desconocen la experiencia original, personal y sensible.

progreso de la filosofía se reduce a la mónada, al mero punto de referencia, y, por otra, en la masa de todas las cosas y criaturas exteriores.<sup>7</sup>

Sin embargo a todo esto es posible oponerle la manera en que ellos mismos comparan la actitud ilustrada que —de alguna manera— nace ya con la sistematización de los mitos y la concepción animista, así como con el arte. Es en verdad una lástima que no se hayan enfocado en la poesía lírica porque habrían descubierto que en ella no existe la oposición moderna entre el mundo del arte y la realidad diaria: no hay diferencias: la poesía incide directamente en la vida del lector:

Los ritos del chamán se dirigían al viento, a la lluvia, a la serpiente en el exterior o al demonio en el enfermo, y no a elementos o ejemplares. No era uno y el mismo espíritu el que practicaba la magia; variaba de acuerdo con las máscaras del culto, que debían asemejarse a los diversos espíritus. [...] El mago se asemeja a los demonios: para asustarlos o aplacarlos, él mismo se comporta de forma aterradora o amable. [...] la magia como la ciencia, está orientada a fines, pero los persigue mediante la mimesis, no en una creciente distancia frente al objeto. La magia no se fundamenta en la “omnipotencia del pensamiento”, que el primitivo se atribuiría como el neurótico; una “sobreevaluación de los procesos psíquicos en contra de la realidad” no puede darse allí donde pensamiento y realidad no están radicalmente separados. La “imperturbable confianza en la posibilidad de dominar el mundo”, que Freud atribuye anacrónicamente a la magia, corresponde sólo al dominio del mundo, ajustado a la realidad, por medio de la ciencia más experta. Para que las prácticas localmente vinculadas del brujo pudieran ser sustituidas por la técnica industrial universalmente aplicable fue antes necesario que los pensamientos se independizaran frente a los objetos, como ocurre en el yo adaptado a la realidad.<sup>8</sup>

Platón proscribió la poesía [...] Mediante su celebrado arte Homero no ha llevado a cabo reformas públicas ni privadas, no ha ganado una guerra ni hecho un descubrimiento. Nada sabemos de una numerosa multitud de seguidores que le hubiera honrado o amado. El arte debe probar aún su utilidad. La imitación está prohibida [...]. Razón y religión proscriben el principio de la magia. Incluso en la resignada distancia respecto de lo existente, en cuanto arte, [se nota aquí la idea moderna de arte, en la cual definitivamente no entra la poesía lírica] ese principio continua siendo insincero; los que lo practican se convierten en vagabundos, nómadas supervivientes que no encuentran ninguna patria entre los que se han vuelto sedentarios. La naturaleza ya no debe ser influida mediante la asimilación, sino dominada mediante el trabajo. La obra de arte posee aún en común con la magia el hecho de establecer un ámbito propio y cerrado en sí, que se sustrae el contexto de la realidad profana. [...] Está en el sentido de la obra de arte, en la apariencia estética, ser aquello en lo que se convirtió, en la magia del primitivo, el acontecimiento nuevo, terrible: la aparición del todo en lo particular. En la obra de arte se cumple una vez más el desdoblamiento por el cual la cosa aparecía como algo

---

<sup>7</sup> Max Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, óp. cit., p 63.

<sup>8</sup> *Ibidem*, pp 65, 66.

“espiritual”, como manifestación del *mana*. Ello constituye su *aura*. En cuanto expresión de la totalidad, el arte reclama la dignidad de lo absoluto.<sup>9</sup>

La poesía nace de la sensación, del deslumbramiento ante una realidad que es inefable, ante una revelación. Ante esa experiencia indecible, el poema no intenta explicar esa realidad, no la mutila ni la reduce a una abstracción; la expresa; la poesía es presencia. A diferencia del mito, a la poesía lírica no se le puede calificar como un intento velado de esclarecer el misterio, de hacer este mundo una realidad habitable para el ser humano: la lírica es la expresión de ese misterio sin ninguna reticencia, su presencia absoluta, sensación de ese misterio. La poesía lírica no es el cimiento de una sociedad —como la epopeya— ni la explicación a un mundo atravesada por la presencia de lo absoluto: es la presencia del absoluto, la invocación de esa presencia, su manifestación subjetiva y verdadera: sensible.

Pero es precisamente esto lo que hace que la poesía lírica sea inadmisiblemente e inexplicable. Si el lenguaje es representación y abstracción, si es una convención, ¿cómo es posible trascenderlo y decir lo indecible? Todavía más, ¿cómo es posible que eso tenga algún significado para alguien que no sea el que lo escribe?

B2)

Empecemos con esta paradoja: ¿qué es lo real para el hombre? Contestar tal cuestión es complicado, pero podemos admitir esto: la realidad es lo que percibimos como tal. Así, más allá de las ideas de Kant y de Platón, podemos afirmar que toda nuestra realidad es aquello que percibimos sensorialmente —o aquello que aceptamos como real por una evidencia sensible. No digo, por supuesto, que esta realidad fenoménica — y más que fenoménica, subjetiva— sea fácticamente una realidad absoluta. Lo que digo es que lo es para el sujeto que la siente, y eso es suficiente para él.

La realidad se presenta como un caos de sensaciones. Es necesaria la creación de un mundo humano, una ordenación, para que el hombre pueda habitar en él. El lenguaje es este orden, es la manera en que el ser humano se comunica, crea sociedades. Tanto el mito como la ideología, con todas sus notables diferencias, suponen un orden en el universo. Ciertamente el mito, a diferencia de la ideología, nunca pretende conocerlo todo racionalmente, sino como una revelación sensible al ser humano, sin embargo sigue teniendo una utilidad, sigue suponiendo un orden.

---

<sup>9</sup> *Ibíd.*, pp 72, 73.

El lenguaje supone un orden, es concepto. La lengua organiza un mundo caótico de sensaciones en conceptos manejables para la razón humana. El concepto no es la cosa en sí—salvo para ciertas ideas pláticas—, sino una abstracción bajo la cual agrupamos la casi ofensiva complejidad de la realidad. No es casual que la lengua, como escribe Hegel, sea la realización más completa y coherente de la realidad humana, del fenómeno. A través de ésta configuramos nuestro mundo, a través de ésta unimos nuestras soledades. Ciertamente la lengua es una cárcel en tanto no podemos decir nada fuera de ella —es una convención, y como toda convención, es limitada—, pero gracias a ella es posible nuestro mundo, gracias a ella no estamos solos. Lo dice con razón el todavía hegeliano primer Heidegger de *Ser y tiempo*, posición que, como se verá más adelante será reiterada y negada con las meditaciones del segundo Heidegger sobre la obra de arte:

*El habla es de igual originalidad existencial que el encontrarse y el comprender. La comprensibilidad es siempre ya articulada, incluso ya antes de la interpretación apropiadora. El habla es la articulación de la comprensibilidad. Sirve, por ende, ya de base a la interpretación y la proposición. Lo articulable en la interpretación, o más originalmente ya en el habla, lo llamamos el sentido. Lo articulado en la articulación del habla lo llamamos en cuanto tal el todo de significación. Éste puede resolverse en significaciones. En cuanto éstas son lo articulado de lo articulable, son siempre algo con sentido. Si el habla, la articulación de la comprensibilidad del “ahí”, es un existencial original del “estado de abierto”, mas éste resulta constituido primariamente por el “ser en el mundo”, también el habla tendrá esencialmente una específica forma de ser “mundana”. La comprensibilidad “encontrándose” del “ser en el mundo” se expresa como habla. El todo de significación de la comprensibilidad obtiene la palabra. A las significaciones les brotan palabras, lejos de que a esas cosas que se llaman palabras se las provea de significaciones.*

El “estado de expresada” del habla es el lenguaje. Esta totalidad de palabras, que es aquello en que el habla tiene un peculiar ser “mundano”, resulta así un ente intramundano que cabe encontrar delante como algo “a la mano”. El lenguaje puede despedazarse en palabras como cosas “ante los ojos”. El habla es lenguaje existencial, porque el ente cuyo “estado de abierto” articula en significaciones tiene la forma de ser del “ser en el mundo” “yecto” y referido al “mundo”.<sup>10</sup>

También el escuchar tiene la forma de ser del oír comprensor. “Inmediatamente” nunca jamás oímos ruidos ni complejos de sonidos, sino la carreta que chirría o la motocicleta. Se oye la columna en marcha, en viento Norte, el pico carpintero que golpea, el fuego que chisporrotea.

Es menester ya una actitud muy artificial y complicada para “oír” un “puro ruido”. Pero el hecho de que inmediatamente oigamos motocicletas y carretas es la prueba fenoménica de que el “ser ahí”, en cuanto “ser en el mundo”, se mantiene en cada caso ya cabe a “a la mano” dentro del mundo y en manera alguna cabe “sensaciones”, cuya pululación tendría que ser primero sometida a una forma para proporcionar el trampolín del que saltaría el sujeto para

---

<sup>10</sup> Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, pp 179, 180.



llegar por fin a un “mundo”. El “ser ahí” es en cuanto esencialmente comprensor, inmediatamente cabe lo comprendido.

También en el expreso oír el habla del otro comprendemos inmediatamente lo dicho, o más exactamente, somos ya desde luego con el otro cabe el ente sobre el cual es el habla. No oímos, por lo contrario, inmediatamente lo expresado fónicamente en cuanto tal. Incluso allí donde el lenguaje resulta confuso o, lo que es más, se trata de una lengua extranjera, oímos inmediatamente palabras “incomprensibles” y no una pura multiplicidad de datos acústicos.

[...]Del ser del “ahí”, es decir, el encontrarse y el comprender, es constitutiva el habla; por su parte, “ser ahí” quiere decir “ser en el mundo”; luego, en suma: en cuanto “ser en” hablando, ya se ha expresado el “ser ahí”. Este tiene lenguaje. [...] La [...] interpretación de esta definición del hombre en el sentido de *animal rationale*, “ser viviente racional”, sin duda no es “falsa”, pero encubre el campo de fenómenos a que está tomada esta definición del “ser ahí”. El hombre se manifiesta como un ente que habla. Esto no significa que le sea peculiar la posibilidad de la fonación, sino que este ente es en el modo del descubrir el mundo y del “ser ahí” mismo.<sup>11</sup>

La lengua permite al hombre ser consciente de sí, permite al hombre unir sus soledades; permite construir un mundo habitable, la civilización; es verdaderamente el mejor regalo de los dioses. Empero, también encierra al hombre en ese espacio, es una cárcel. Más todavía, al darle al hombre la consciencia de sí, también lo hace consciente de la angustia de la soledad y de la muerte; lo despoja del mundo. Como escribí en la introducción: el hombre es un ser arrojado a la libertad. El lenguaje es también la más peligrosa de las maldiciones.

Si el lenguaje es una cárcel, no hay nada fuera de él. ¿De dónde nace, entonces, la poesía?, ¿qué es la poesía sino un discurso sin sentido, completamente inútil y superfluo, un juego de la forma y nada más?

La poesía nace de la sensación, de la contemplación; de una revelación sensible. Nace de una necesidad de cantar esa revelación.

La experiencia de donde nace la poesía, esa contemplación vívida de un *descubrimiento* sensible, no es jamás tan sólo una creación verbal formal—es decir, no se restringe a un “tercer espacio” puramente estético— ni una elucidación abstracta—es decir, no es explicable ni es fruto de un desarrollo racional. Como toda sensación, la palabra sólo puede aspirar a conceptualizarla y reflejarla de manera abstracta. Más allá del lenguaje no hay nada, dice Hegel. Sin embargo la sensación, ese caos aparente que es la realidad, constantemente desafía al lenguaje. La riqueza casi ofensiva en que se nos presenta la realidad —en que percibimos la realidad, ese cúmulo de sensaciones— está siempre más allá de la abstracción y convención del lenguaje. La sensación es indecible.

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, pp182, 183, 184.

Ello no importa; esas sensaciones no precisan, en todo caso, de ser dichas. Más todavía, la mayor parte del tiempo esta característica de la realidad nos pasa completamente desapercibida. El mundo humano —un universo basado en la comunicación, un universo construido por el lenguaje— resulta, en todo caso, totalitario; todas las necesidades humanas de comunicación parecen ser cubiertas de manera puntual. Para conseguir manutención, sustento, para las necesidades de comunicación que permiten el origen de una civilización —la creación de una técnica, de un código científico, las relaciones sociales— el código convencional de la lengua resulta un instrumento ideal. No hay necesidad de la creación de un nuevo código más flexible en tanto el lenguaje convencional resulta perfecto para un universo puramente humano, fenoménico, que también es convencional en sí mismo. Las sensaciones subjetivas pueden estar más allá de los límites de dicho código, pero ello no importa en tanto no es necesaria la expresión de dichas sensaciones en un contexto social. Más todavía, una de las bases de la fenomenología y de la teoría del conocimiento estriba en que el individuo —de manera inconsciente— discrimina entre ciertos estímulos externos que pueden ser asimilados por su concepción de mundo y que le son útiles— mientras desestima aquello que está fuera de esa concepción. En otras palabras, no es que sus sentidos estén atrofiados, sino que simplemente de forma inconsciente desestima como superfluos aquellos estímulos sensoriales —del tipo que sean— que no se adecuan a su concepción del mundo. En todo caso, impondrá el orden para él conocido a esa realidad sensible, la interpretará de forma que se ajuste a su modelo de mundo. El lenguaje convencional y social, en principio, devora toda realidad dada: la desestima o la integra a un sistema abstracto. Ello, la mayor parte de las ocasiones, es suficiente para el individuo, quien pasa por estas sensaciones sin hacer mucho caso de ellas: no son humanamente existentes, simplemente no tienen una *presencia* efectiva<sup>12</sup>.

B3)

Sin embargo, existen momentos —que no dudo en calificar de milagrosos— en que el hombre, en tanto individuo, es consciente de algo que sobrepasa su mundo. Esta sensación de plenitud y misterio— que aparece en todas las religiones, por cierto— es una revelación: una revelación sensible. Es entonces cuando nace la contemplación. Toda revelación es una sensación absoluta, que escapa a los límites conceptuales: es una sensación de miedo y atracción, una caída en el abismo y un vuelo. Entonces el

---

<sup>12</sup> Para entender esto remitirse a la cita anterior de Heidegger en *Ser y tiempo*.

individuo, despojado de todo lo que antes parecía seguro en su mundo humano, de repente se siente infinitamente disminuido y, al tiempo, las puertas de la posibilidad parecen abrirse. Todo pacta: el destino aparece como libertad y el mundo exterior es un reflejo —aterrador y dichoso— del interior del sujeto: todo parece fluir, vuelve a ser uno.

Estas experiencias, de cualquier modo, no son extrañas ni mucho menos. Todos hemos sentido alguna vez algo semejante: momentos en que parece que el tiempo se vuelca, que no pesa. O al contrario inclusive: momentos en que el universo se revela como un caos de sensaciones. Instantes donde el tiempo fluye, resplandece y al mismo tiempo muestra su terrible rostro; donde todo parece pactar milagrosamente. Cuando un hombre se detiene en su vaivén cotidiano y observa— contempla— el mundo. Como dice Paz: *todos hemos sido niños, todos nos hemos enamorado*. La evidencia sensible de esos instantes inexplicables es incontrovertible, incontestable. Un espíritu religioso considera esos instantes como la huella de lo sagrado en el mundo; algo que está más allá de la existencia humana, que se revela en un instante glorioso y terrible; un toque de la gracia. No se equivocaría: lo sagrado no es nunca la construcción teórica de los teólogos, sino esos instantes de sensación pura; esos instantes donde la consciencia y lo que está más allá del mundo humano coinciden. Lo sagrado es sensible y toda sensación pura es en sí misma, una revelación.

Tratar de describir lo que se siente en esos instantes es un intento inútil. Toda experiencia verdadera es inefable: las palabras no alcanzan. Intentar explicar en qué consiste esa experiencia, de dónde viene, es un intento vano y engreído. Lograr algo semejante equivaldría a resolver racionalmente el misterio; a desvanecerlo, a conocer lo incognoscible. El misterio sólo existe como sensación: la sensación es inconceptualizable. Ya lo dice Aristóteles con sabiduría: la ciencia—la razón— se ocupa de lo general, no de lo particular, trabaja con conceptos, no con sensaciones.

Esta sensación estrictamente subjetiva que todos hemos percibido en algún momento de nuestra vida es indecible: todos nos hemos topado —si hemos intentado describirla— con que las palabras no nos alcanzan. Los enamorados lo saben bien: todo lo que hemos conocido es insuficiente para describir lo que realmente sentimos. Las palabras se fugan, pierden sustancia, se vacían. Llega, entonces, el silencio y, acaso, la angustia: hemos perdido de nuevo la realidad y nos *enfrentamos* a nuestra consciencia. Queremos decir algo y no podemos. La respuesta no está en el *concepto* propio del lenguaje convencional, sino, de nuevo, en la sensación: en el roce de unos labios, en la escritura de caricias en una piel, en la risa inocente, el terror, el llanto; en

la canción. Toda experiencia es inexplicable: ante ella sólo puede responderse— aún después de la angustia y el vacío que conforma haber sido despojados del lenguaje— con la invocación sensible de esa experiencia. Con el canto, con el baile, el grito, la exclamación, la caricia, el poema.

Sin embargo, el lenguaje humano está construido de convenciones. Como ya advertí con anterioridad, la lengua no puede dar cuenta de la sensación subjetiva: es un pacto social y como tal se maneja por abstracciones y generalizaciones. Si desde el principio la experiencia sensible de la revelación es inefable, por definición está más allá de toda abstracción, más allá del lenguaje, ¿qué es, entonces, la poesía?

Kant escribe al respecto:

Cuando la sensación, como lo real de la percepción, es referida al conocimiento [...] lo específico de su cualidad se deja representar como comúnmente comunicable del mismo modo, admitiendo que cada cual tiene un sentido igual que el nuestro; pero esto no se puede, de ningún modo, admitir de una sensación de los sentidos. Así, a quien falte el sentido del olfato no podrá comunicarse esa clase de sensación, y, aunque no le falte, no se puede estar seguro de que tenga exactamente la misma sensación de una flor que nosotros tenemos de ella.<sup>13</sup>

La paradoja que señala Kant es la misma que la de toda la teoría del conocimiento desde los primeros tiempos de la Filosofía griega y se muestra aquí con toda su impenetrabilidad. Es verdad que las respuestas aristotélicas— que no casualmente pueden conciliarse con las teorías kantianas— son funcionales para los conocimientos racionales y abstractos; la ciencia no se ocupa de las manifestaciones individuales, sino de una generalización abstracta. En Kant esto se explica en la *Crítica de la razón pura*: en ella —ya ocupándose del fenómeno, dejando fuera al noúmeno por ser incognoscible o, en todo caso, irrepresentable— se aplica un método y una analítica rigurosa que pretende hacer que estas abstracciones lógicas estén subordinadas a un modelo empírico, comprobable. Se entiende: a pesar de que el conocimiento científico y filosófico esté subordinado —para ser riguroso— a la experiencia práctica y empírica, para llegar a un punto a través del cual pueda iniciarse un análisis, es necesario reducir la sensación empírica a un abstracto. Sólo a partir de un concepto abstracto es posible comenzar un desarrollo lógico también riguroso y comprobable. El conocimiento racional no aspira a representar la cosa en sí en su multiplicidad sensorial y fáctica, sino que toma el fenómeno humano como base teórica y conceptual para elaborar un conocimiento.

---

<sup>13</sup> Immanuel Kant, *Prolegómenos a toda metafísica del porvenir, Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime, Crítica del juicio*, óp. cit., p 330.

C)

Sin embargo, como ya es posible entrever, dicha reducción teórica que es posible comprender en los procesos racionales es imposible de conciliar con el arte. En efecto, lo que hace incompatible los conceptos racionales con el *discurso* artístico es que mientras éstos se manejan por generalidades y abstracciones, el otro está apegado a una manifestación sensible y única de la realidad; no es posible abstraerlo en conceptos: la experiencia única e individual es ineludible.

He ahí la primera paradoja —dejando de lado de *dónde* viene la visión que se le revela al artista, al hombre—: la poesía rompe con las barreras de la lengua y dice aquello que está más allá del lenguaje a través del lenguaje mismo. Lo más importante: la poesía no pretende un conocimiento ni una utilidad, no hace una generalización ni una abstracción, sino que expresa, hace presente una revelación, una realidad sensible.

D) D1)

He ahí la paradoja: la posibilidad, de entrada, de expresar una realidad sensible en toda su viveza a través del lenguaje es nula. El lenguaje humano —se cree en principio— es una convención y una abstracción convenida para el entendimiento de una sociedad. Imposible resulta, pues, que la lengua natural pueda expresar una experiencia subjetiva; la revelación de donde nace la poesía. Más todavía: tan sólo la idea de hacerlo debiera suponer un absurdo.

De esto Cioran escribe, al hablar de los poetas místicos:

*Point de frissons identiques, et qu'on puisse refaire à volonté: l'identité d'un vocable recouvre, en fait, quantité d'expériences divergentes. Il y a mille perceptions du néant et un seul mot pour traduire: l'indigence du discours ren l'univers intelligible [...] Des lors, le mystique dénature son expérience en l'exprimant, à peu près autant que l'érudit dénature le mystique en le commentant.*<sup>14</sup>

En efecto, como lo señalan innumerables comentaristas: la traslación en palabras de una experiencia única e individual resulta de un absurdo terrible. Toda experiencia individual es una sensación subjetiva inefable que no se subordina a términos

---

<sup>14</sup> Emil Michel Cioran, *La tentation d'exister*, Gallimard, 1956, reimpresión de 1986, pp 158—159.

racionales: sensación pura. La experiencia es sentida, no expresada; gozada o sufrida, no compartida a través de la palabra, a través de esa cárcel. Toda tentativa de expresar algo semejante se topa con el obstáculo insalvable de la misma naturaleza de la lengua; debería de culminar tan sólo en la contemplación, en el silencio. Lo escribe Lao-tse: *El tao que puede ser expresado no es el verdadero Tao. El nombre que se le puede dar no es el verdadero nombre.*

Lo incomprendible para la razón humana es que no sólo la poesía intenta expresar en toda su plenitud la experiencia —presentarla en su viveza única y particular, sensible—, sino que lo logra. Y a pesar de todas las trabas insalvables y amedrentadoras, el poeta dice la poesía, la canta. Una tentativa, una aventura perdida de antemano; lo monumental, lo grandioso irreflexivo.

D2)

Si hemos de confiar en lo que dicen los poetas, su poesía no nace de una reflexión racional, de una voluntad consciente de expresión y elocución, menos todavía de un intento de explicar o referir su experiencia, sino de una necesidad irracional, de una fuerza que los empuja a decir aquello otro, a revelar su experiencia.

Como lo he apuntado en el segundo capítulo de estas páginas, la idea de inspiración es tan diversa como las distintas culturas y épocas que han existido. Sin embargo, algo se mantiene: la poesía no depende de la voluntad del poeta ni de sus conocimientos técnicos o letrados. Es una fuerza, una necesidad, la que lleva al poeta a escribir algo que lo excede, que está más allá de sus expectativas y de sus capacidades. Los griegos hablaban de la *theis moira*, la locura sagrada, el don de los dioses que se presentaba como una embriaguez o un frenesí. Al igual que para los pueblos animistas, el poeta no era dueño de sí cuando hablaba, sino un medio a través del cual se expresa el absoluto. El discurso en apariencia desatinado del poeta se revela, de manera por demás incomprendible, como una revelación, como una *gracia*. No son tan sólo las palabras de un hombre, sino las de una fuerza que lo atravesó por un instante y se apoderó de él. Una fuerza, sin embargo, que necesitaba de un hombre, de su existencia, de su vida individual, para expresarse; para existir.

Citar a un poeta en este momento puede parecer seductor, sin embargo me veo en la necesidad de contener —por el momento— esta tentación y anotar lo que escribió un filósofo tan abiertamente escéptico a cualquier idea de trascendencia como Nietzsche. Dos libros serán citados: *El nacimiento de la tragedia* —muy influido por

Schopenhauer todavía y a través de éste, por Kant— y el posterior *Ecce homo*, donde su escepticismo es todavía más acentuado:

Cuando Arquíloco, el primer lírico de los griegos, proclama su furioso amor y a la vez su desprecio por las hijas de Licambes, no es [sólo] su pasión la que baila ante nosotros en un torbellino orgiástico: a quien vemos es a Dioniso y a las ménades [...] El músico dionisiaco, sin ninguna imagen, es total y únicamente dolor primordial de tal dolor. El genio lírico siente brotar del estado místico de autoalienación y unidad un mundo de imágenes y símbolos [...] En verdad Arquíloco, el hombre que arde de pasión, que ama y odia con pasión, es tan sólo una visión del genio, el cual ya no es Arquíloco, sino el genio del mundo, que expresa simbólicamente su dolor primordial en ese símbolo que es el hombre Arquíloco [...] <sup>15</sup>

Dada nuestra visión erudita de los procesos artísticos elementales, ese fenómeno artístico primordial [el de la transfiguración dionisiaca] de que aquí hablamos para explicar el coro trágico resulta casi escandaloso: mientras que no puede haber cosa más cierta que ésta, que el poeta es poeta únicamente porque se ve rodeado de figuras que viven y actúan ante él y en cuya esencia más íntima él penetra con su mirada. Por una peculiar debilidad de la inteligencia moderna, nosotros nos inclinamos a representarnos el fenómeno estético primordial de una forma demasiado complicada y abstracta. Para el poeta auténtico la metáfora no es una figura retórica, sino una imagen sucedánea que flota realmente ante él, en lugar de un concepto. Para él el carácter no es un todo compuesto de rasgos aislados y recogidos de diversos sitios, sino un personaje insistentemente vivo ante sus ojos [...] Sobre la poesía nosotros hablamos de modo tan abstracto porque todos nosotros solemos ser malos poetas. En el fondo el fenómeno estético es sencillo; para ser poeta basta con tener la capacidad de estar viendo constantemente un juego viviente y de vivir rodeado de continuo por muchedumbres de espíritus [...] <sup>16</sup>

¿Tiene alguien, a finales del siglo XIX un concepto claro de lo que los poetas de épocas poderosas denominaron "inspiración"? En caso contrario, voy a describirlo. Si se conserva un mínimo residuo de superstición, resultaría difícil rechazar de hecho la idea de ser mera encarnación, mero instrumento sonoro, mero *medium* de fuerzas poderosísimas. El concepto de revelación, en el sentido de que de repente, con indecible seguridad y finura, se deja ver, se deja oír algo, algo que lo conmueve y trastorna a uno en lo más hondo, describe sencillamente la realidad de los hechos. Se oye, no se busca; se toma, no se pregunta quién es el que da; como un rayo refulge un pensamiento, con necesidad, sin vacilación en la forma; yo no he tenido jamás que elegir. Un éxtasis cuya enorme tensión se desata a veces en un torrente de lágrimas, un éxtasis en el cual unas veces el paso se precipita involuntariamente y otras se torna lento; un completo *estar-fuera-de-sí*, con la clarísima consciencia de un sinnúmero de delicados temblores y estremecimientos que llegan hasta los dedos de los pies; un abismo de felicidad en que lo más doloroso y sombrío no actúa como antítesis, sino como algo condicionado, exigido, como un color necesario en medio de tal sobreabundancia de luz; un instinto de relaciones rítmicas que abarca amplios espacios de formas, la longitud, la necesidad de un ritmo amplio son casi la medida de la violencia de la inspiración, una especie de contrapeso a su presión y a su tensión. Todo acontece de manera sumamente involuntaria, pero como en una tempestad de sentimiento de libertad, de incondicionalidad, de poder, de divinidad. La involuntariedad de la imagen, del símbolo, es lo más digno de atención; no se tiene ya concepto alguno; lo que es

---

<sup>15</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, op cit, pp 65, 66, 67.

<sup>16</sup> *Ibidem*, pp 85, 86.

imagen, lo que es símbolo, todo se ofrece como la expresión más cercana, más exacta, más sencilla [...]<sup>17</sup>

Esta concepción no es muy distinta en la cultura judeocristiana: la voz que habla por la boca de los profetas —los grandes poetas de la cultura del Libro— no es tan sólo la suya, sino la de Dios mismo. El poeta es vate y profeta por la inspiración divina. No es muy distinta la concepción que del poeta se tiene durante buena parte de la Edad media. Inclusive cuando la idea occidental de la poesía alegórica —racional, interpretativa, minuciosa— se apodera de los espíritus de ese tiempo, se insiste que ni la más meticulosa y erudita alegoría es suficiente: se precisa de un toque de genio, una chispa de inspiración, una fuerza que arrastre e ilumine al poeta. A partir del Renacimiento —con el paréntesis problemático que entrañan ciertas concepciones barrocas, pero que también apuntan que el ingenio no es suficiente— y sobre todo del Romanticismo, la concepción de inspiración como una fuerza irrefrenable que exalta al individuo y lo *arrastra a decir* no ha desaparecido jamás de la visión estética de occidente. Es verdad que ciertos aspectos de esta visión han cambiado: ahora la inspiración se concibe como un impulso más íntimo, más personal en tanto la concepción del mundo mítico y épico ha cedido ante la ciencia—, pero no por ello menos poderoso y absoluto, irrefrenable. El poeta sigue siendo considerado<sup>18</sup> como un vate, la poesía se considera una revelación, una revelación vívida.

Con todas sus diferencias, las visiones estéticas orientales tampoco se contraponen de manera absoluta a esta concepción. Aunque el peso de la tradición es muy importante —al igual que para occidente, sin contar ciertas actitudes románticas extremas—, es necesario un deslumbramiento, una fuerza ajena al ser humano para que la poesía exista.

Desde aquí podemos ver que la existencia misma de la lírica resulta un disparate, un imposible. Para empezar, el supuesto deslumbramiento que percibe el poeta y que lo empuja a escribir el poema es algo imposible de definir y comprender; algo completamente absurdo. Y sin embargo todos hemos vivido en algún momento de

---

<sup>17</sup> Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*, Grupo editorial Tomo, Ciudad de México, 2005, ISBN: 970—775—056—1, 160 pp, pp 110, 111.

<sup>18</sup> Ya he señalado que el caso de la poesía que ha aparecido desde hace treinta años —con antecedentes claros, como el poeticismo y la poesía del lenguaje, por ejemplo— constituyen un caso especial. Parecería una visión estética muy distinta; una que pone acento en la teoría y en el ingenio, que despoja de algún modo a la poesía de su estatuto de realidad, que la concibe como un “tercer espacio” estético o como una elaboración racional de un tema filosófico, que la pone al mismo nivel que la oratoria, la retórica y la literatura vista desde una óptica simple y “racional”. En cierta forma, la poesía actual tiene cierto parecido con las creaciones barrocas y las alegorías medievales —sobre todo a las primeras— por la visión estética de la que surge. Más podría decirse, pero prefiero dejarlo para otra ocasión.



nuestra vida una experiencia semejante. La ciencia puede tratar de explicar esos instantes, hablar de descompensaciones cerebrales, sin embargo la experiencia, la sensación, no se explica, se vive. Menos todavía entender cómo es que estas visiones, sensaciones, son compartidas de una manera u otra por toda la humanidad.

Después de esta ya de por sí insuperable irracionalidad, está el problema que reside en tratar de expresar a través de un lenguaje natural —convencional, limitado y social— una experiencia sensible semejante, que no admite abstracción y que es estrictamente subjetiva. Algo que no sólo resulta absurdo, sino efectivamente imposible.

Para terminar: aunque de alguna manera se pudiera expresar esta experiencia —hacerla sensible de nuevo, revivirla—, no existe una motivación lógica para tomarse la molestia de intentar semejante empresa titánica: una iluminación semejante, una experiencia tan absoluta sólo puede contemplarse, no decirse. Sin embargo, la poesía la dice; existe la poesía y existen hombres que escriben el canto. Esto no nace *del todo* de un afán consciente, de un plan, sino de una necesidad imperiosa, de una fuerza que arrastra al poeta a cantar esa experiencia; de la inspiración que da al poeta las palabras, el canto.

D3)

Pero la paradoja que implica la poesía para el análisis racional es todavía más compleja. Porque si damos por descontadas las cuestiones hasta este punto descritas. En el caso de que aceptásemos que por una misteriosa casualidad —no importa cómo la llamemos— no sólo existió una revelación sensible, sino que una fuerza inexplicable urgió al poeta a expresarla; más todavía, que esa fuerza rompió la barrera aparentemente infranqueable del lenguaje y dijo lo indecible: lo hizo presente, todavía quedan muchos problemas para entender la existencia de un poema.

Suponiendo que el poeta —por una fuerza irresistible, más allá de sus fuerzas— alcanza a expresar, a hacer presente, la sensación que lo iluminó, ¿es posible que alguien además de él entienda de qué está hablando? Si la poesía destruye las barreras del lenguaje, sus convenciones —lo que hace posible la comprensión entre los hombres—, ¿es posible que un hombre lo entienda? En caso de que lo entienda —de alguna manera inexplicable—, ¿cómo es posible que aprehenda algo que es inefable?

Podríamos decir que el poema ya no es en estricto sentido un vehículo de significado convencional —en tanto rompió las barreras del lenguaje natural— y que no

es aprehendido de la misma manera, sino que invoca una experiencia sensible. Es de nuevo una presencia.

Aun si aceptásemos este lo cual, por cierto, implica un desafío grave a la concepción racionalista del mundo—, ¿es la experiencia del lector la misma que tuvo en su momento el poeta? La lógica indica que ello es completamente imposible: para que algo así fuera posible el lector tendría que haber conocido las mismas cosas que el poeta, vivido en la misma época y lugar, sufrido los mismos rostros, gozado los mismos cuerpos... Tendría que ser el poeta mismo.

En efecto, la lógica nos indica que esto es por completo imposible, pero para este punto resulta pacato utilizar la lógica como un instrumento realmente confiable cuando hablamos de poesía. Podríamos, es verdad, afirmar que si ésta ya antes nos había indicado que no sólo la poesía es imposible, sino que su existencia es un absurdo, ¿por qué no habría de ser posible también que —por otra misteriosa razón— el lector reviva *exactamente* la misma experiencia que el poeta?

Por supuesto, concluir esto no representa en nada un problema teórico, sin embargo, pondría en entredicho una característica ya señalada anteriormente y que cualquier lector de poesía puede avalar sin ningún tipo de dudas: el poema canta la realidad del lector. Ya lo había puesto como ejemplo; la mujer a la que le canta un poema de Neruda no es aquélla que éste conoció, sino aquella que ama el hombre que lo lee.

Esto puede parecer lógico: dado que la poesía nace de una experiencia subjetiva y personal aunque, de alguna manera, es puesta en palabras; estas palabras tienen que ser estrictamente subjetivas, con una carga significativa sólo de valor para el que las escribió. Es imposible que alguien reviva la experiencia vívida del poeta porque las palabras sólo son alusiones, referencias generalizadoras y convencionales. La comunicación es imposible. Es por ello que nadie puede revivir esa experiencia.

E)

Sin embargo, la poesía sí nos hace revivir esa experiencia: dice lo indecible —y eso es incuestionable, un *testimonio* pleno de nuestros sentidos. La poesía nos hace sentir de nuevo una experiencia, una iluminación; nos da el canto que revela el mundo; lo instaura en un momento sin límites. La experiencia de la poesía no es discutible porque todos hemos sentido —por un instante— que al leer un poema el mundo se nos abre y ofrece sus frutos; que nuestra alegría o tristeza son expresadas, el canto nos ilumina.

Podríamos recurrir a una noción trascendental de la realidad para explicar cómo es posible semejante experiencia. Gran parte de la estética parte de este supuesto para explicar la existencia del arte: lo que nos revela el arte es la realidad tal cual es, la realidad trascendental, ajena al mundo fenoménico. La fuerza que impele al poeta a cantarla proviene de esa realidad trascendental; la poesía sería, entonces, la expresión que nos permite vislumbrar ese otro mundo, aquél que está más allá de la abstracción, que es presencia absoluta.

Relacionar este mundo trascendental con la realidad última propia de algunas religiones no resulta extraordinario. Tampoco es muy difícil acercarlo al plano trascendente propuesto por varios filósofos. No es extraño, pues, que tanto Heidegger como Schopenhauer —al igual que, a su manera, Kant y Hegel— de formas completamente distintas consideren que la poesía es vislumbrar una realidad que nos excede. De cualquier forma, la concepción de este plano trascendental ha pasado de las nociones perfectas y acabadas de la Filosofía clásica —desde Platón hasta Hegel— a los mundos inconclusos y sensibles que se intuyen después del derrumbe de la razón por Nietzsche, Heidegger y, de manera distinta, Kierkegaard...

Si admitimos la existencia de este plano trascendental y lo relacionamos con la poesía, entonces responder a muchas de las paradojas que ésta representa es algo relativamente sencillo. Una vez que reconocemos la existencia de esta *otra* realidad —la verdadera, la esencial—, la poesía se convierte, entonces, en un vehículo a través del cual podemos acceder a ésta. La poesía se concibe, entonces, como el vehículo de expresión, a la vez que un camino para llegar a ese plano trascendental, sea sagrado —en el caso del pensamiento religioso— o ideal e ahistórico en el caso de la filosofía clásica.

El problema, como ya lo señalé, es que para aquellos sistemas —religiosos o filosóficos— que aceptan y pregonan la existencia de una realidad trascendental, ésta es por necesidad independiente de la historia —es atemporal— y del individuo o del ser humano —no puede ser subjetiva ya que es autosuficiente. En tal caso, toda experiencia directa con el noúmeno, con esa realidad en sí trascendental, tendría que ser también ahistórica y objetiva —toda experiencia ante el absoluto sería la misma. La poesía, en cambio, no es nunca objetiva; el mundo que devela no es una realidad trascendental en el sentido de las filosofías clásicas ni en el de las religiones que han desarrollado una teología, sino el universo sensible que conocemos diariamente; revela

el mundo en que vivimos<sup>19</sup>. Esto es precisamente lo inexplicable de la poesía: a pesar de expresar de manera absoluta una experiencia personal, una revelación, no se queda ahí; hace que cada uno viva esa experiencia desde sí mismo. No una revelación, no la revelación que tuvo el poeta, sino otra, la del lector, la de su mundo. Sin embargo existe algo que se mantiene; el poema, la sensación. De ahí la comunión poética: cada uno vive una experiencia única y radicalmente personal, sin embargo esa experiencia no culmina en el silencio, sino en el poema, en el poema que cualquiera puede sentir de sí y desde sí. No una identidad estéril, sino la comunión de la sensación, de la singularidad de cada ser humano.

De esta manera llegamos también a la paradoja señalada en los anteriores capítulos: la poesía sólo puede existir en tanto es sentida por un individuo único— es subjetiva—, pero no se queda ahí; puede ser percibida por cualquier hombre —es transubjetiva—; nace en un momento histórico determinado, el del poeta y el del lector, —es histórica—, pero puede ser leída en cualquier época y civilización —trasciende lo histórico. ¿Qué cosa es aquello que tiene atributos de lo trascendental y de lo humano, de lo sensible efímero?, ¿qué entraña esa iluminación de dónde nace la poesía?, ¿qué es la comunión poética?, ¿qué cosa es la inspiración? ¿Qué es la poesía?

---

<sup>19</sup> Schopenhauer piensa que, entonces, la experiencia humana de esa realidad trascendental es siempre velada y es, por tanto, pesimista. Estamos expulsados de esa realidad y la experiencia artística culmina en la desesperanza. Eso sin mencionar que esa “violenta” e “injusta” realidad trascendental es para este pensador, horrible... Tal idea será tratada cuando hablemos de Deleuze en posteriores páginas.

## **El canto es el hombre; el rostro es el canto**

A)

Después del derrumbe de la razón que comenzó después del intento magnífico de Hegel por superar en un sistema las contradicciones entre el plano trascendental y la realidad histórica, Schopenhauer, Nietzsche y Kierkegaard fueron los primeros en criticar de manera radical los cimientos de la realidad fenoménica aceptada por el mundo occidental a partir de la Ilustración (Marx y sus seguidores en realidad son un intento desde Hegel por superar las contradicciones de un sistema al negar esos problemas). Y aunque ya Kant y Hegel —sobre todo el primero— habían encontrado que el arte representaba el principal problema para sus sistemas y lo habían utilizado como base para sus reflexiones, son estos tres quienes realmente establecen una filosofía con base en la experiencia sensible, en la experiencia estética —en el caso de Kierkegaard desde una concepción fideísta. La principal diferencia entre la estética posthegeliana y la que se había realizado hasta entonces estriba en que mientras la filosofía clásica tomaba la experiencia estética como un problema teórico a sus sistemas —y lo solucionaba con trucos conceptuales que integraban al arte a su método olvidando la experiencia subjetiva y empírica—, los posthegelianos concibieron esta experiencia como la principio y fin de sus meditaciones. Más que como un problema teórico, como una evidencia sensible que es el punto de partida de sus concepciones.

Lo que empezó Schopenhauer en su despiadado ataque a la filosofía hegeliana culminó en el sistema desaforado y fragmentario —flexible y no pocas veces contradictorio— de Nietzsche y en la angustia existencial que busca una respuesta en la fe religiosa de Kierkegaard. De estos dos surge la filosofía posterior que cristaliza en los pensamientos de Heidegger y sus últimos escritos donde su sistema —hegeliano— se enfrenta a sus intuiciones estéticas.

De Heidegger nacen dos ramas primordiales de la estética contemporánea: la hermenéutica de Hans Georg Gadamer y la crítica radical que pregonaron Gilles Deleuze y Felix Guattari. Y en cierta manera, que no debe ser sorprendente para el que ha seguido hasta aquí este escrito, sus dos visiones de la experiencia estética culminan en las paradojas a las que hasta ahora nos vemos enfrentados: tanto Gadamer como Deleuze y Guattari son conscientes de esta paradoja, pero lo solucionan de dos maneras casi incompatibles. Mientras Gadamer pone especial

atención a la característica subjetiva y re-presentacional del discurso estético —haciendo llegar en la práctica a la conclusión radical de que no existen objetos estéticos, sino lecturas estéticas—, Deleuze y Guattari se interesan más bien por la transhistoricidad y transubjetividad del objeto estético, concluyendo que el arte es independiente del hombre que lo siente, que es un *ente* completo en sí mismo cuya única característica es ser sensible, imposible de abstraer: las mismas y paradójicas conclusiones a las que se llegó en los capítulos precedentes.

Para concluir la parte medular de estas páginas, me parece necesario empezar examinando cada una de estas dos conclusiones que aparecen como absolutamente contradictorias.

B) B1)

La hermenéutica gadameriana proviene tanto del primer Heidegger como del último Hegel. Para Gadamer el lenguaje no es tan sólo un instrumento a través del cual configuramos al mundo, sino también aquello que nos moldea. Todo lenguaje es social, un cúmulo de experiencias e historicidades, una cultura. En cierta manera, la cultura y la historia son lenguaje y, por tanto, el individuo es también parte de ese lenguaje. No existe nada fuera de la palabra humana —al menos nada que podamos considerar efectivo. Recordar aquí *Verdad y método* es necesario:

Nadie negará que nuestro lenguaje ejerce una influencia en nuestro pensamiento. Pensamos con palabras. Pensar significa pensarse algo. Y pensarse algo significa decirse algo. En este sentido Platón conoció a la perfección la esencia del pensamiento cuando lo define como el diálogo interno del alma consigo misma, un diálogo que es un constante trascenderse, una reflexión sobre sí mismo y los propios juicios y opiniones, en actitud de duda y de objeción<sup>1</sup>

[...][A pesar de que se acepta que el universo no surge de la lengua] En el fondo, el tema de nuestro mundo sigue siendo el que fue desde el comienzo: la conformación lingüística en convenciones [...] Ahora bien, es cierto que nuestra experiencia del mundo no se produce sólo en el aprendizaje del habla ni en el ejercicio lingüístico. Hay una experiencia prelingüística del mundo, como sostiene Habermas remitiendo a las investigaciones de Piaget.<sup>2</sup>

[...] [Sin embargo] Yo diría, resumiendo, que el verdadero malentendido en la cuestión de nuestra comprensión es un malentendido sobre el lenguaje, como si este fuese un inventario contingente de palabras y frases, de conceptos, opiniones y modos de ver. El lenguaje es en realidad la única palabra cuya virtualidad nos abre la posibilidad incesante de seguir hablando

---

<sup>1</sup> Hans Georg Gadamer, *Verdad y método II*, Sígueme, Salamanca, 1992, ISBN: 84-301-1180-8, 430 pp, pp 195, 196.

<sup>2</sup> *Ibíd.*, p 199.

y conversando y la libertad de decirse y de dejarse decir. El lenguaje no es una convencionalidad reelaborada ni el lastre de los esquemas previos que nos aplastan, sino la fuerza generativa y creadora capaz de fluidificar una y otra vez ese material.<sup>3</sup>

Respecto a esta característica de la hermenéutica gadameriana, María Antonia González Valerio, en *El arte develado*, apunta:

Gadamer dará al lenguaje un papel central, al convertirlo en la base de su hermenéutica ontológica, puesto que señala al lenguaje como condición de posibilidad de toda experiencia, en tanto éste es experiencia del mundo y apertura del mundo.

El lenguaje es experiencia del mundo porque lo único que cabe encontrar delante como “cosas a interpretar” con palabras, y entiéndase aquí palabra por lenguaje. El lenguaje es el medio de toda interpretación y comprensión hermenéuticas, en el que la “cosa” a interpretar es de carácter lingüístico. Ya que la esencia de la tradición consiste en existir en el medio del lenguaje, es decir, la tradición se caracteriza por su lingüisticidad. Desde el lenguaje que somos nosotros mismos, experimentamos el mundo como lenguaje, afirma Gadamer.

En ese sentido, es el lenguaje el que abre el mundo y lo abre como lenguaje. Por eso, ónticamente, cada lenguaje, cada lengua, es una acepción del mundo, una experiencia del mundo, una tradición.

En la argumentación de Gadamer no habría, por tanto, una especie de lenguaje trascendental, como asegura Lafont, sino siempre distintas acepciones y experiencias del mundo con contenidos y formas igualmente distintos y diferenciables. Sólo arguyendo distintas experiencias del mundo expresadas como y en el lenguaje, Gadamer podrá hablar de fusión de horizontes.<sup>4</sup>

En efecto, las sombras de Kant y Hegel vuelan sobre el pensamiento de Gadamer. Si Kant sostenía que todo conocimiento verdadero sólo puede existir en tanto tengamos un método efectivo— y de ahí sus análisis del juicio—, Gadamer no considera algo distinto; si Hegel apuntaba que fuera de la existencia humana —en tanto lenguaje y creación del mundo— no había nada cognoscible, Gadamer dice exactamente lo mismo. Sin embargo el tiempo ya ha hecho mella en ambos sistemas. No es posible seguir estrictamente los pasos de Kant en tanto el método ilustrado propuesto en la *Crítica de la razón pura* no atiende la concepción moderna del arte ni de las humanidades —que ya no pueden seguir siendo consideradas desde un enfoque positivista ni ilustrado. Tampoco es posible lanzar el mundo humano al plano de lo trascendental como lo hizo Hegel en tanto sería anular al individuo en pos de un absoluto racional y abstracto: el Espíritu humano que guía la historia.

González Valerio continúa sobre Gadamer:

---

<sup>3</sup> *Ibíd.*, p 201

<sup>4</sup> María Antonia González Valerio, *El arte develado. Consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer*, Herder, 2005, ISBN: 968-5807-13-2, 170 pp, pp 101, 102, 103.

[...] sería necesario afirmar ahora que la “transformación en una conformación” no significa la anulación o aniquilación de la realidad a favor del mundo del juego, sino una especie de epoché o de olvido de la realidad para después regresar a ella con otros ojos, éstos que se abren con la experiencia del arte que transforma e incrementa el ser. Así, me parece que Gadamer continúa jugando con los términos hegelianos —regreso a sí mismo desde el ser otro— aunque al final el giro que realice lo aleje de las conclusiones absolutistas de Hegel.<sup>5</sup>

[...] dentro del sistema hegeliano la experiencia de la conciencia culmina en el saber absoluto: la superación de cualquier experiencia porque ya no hay necesidad de la mediación [para Hegel, la obra artística es una mediación sensible de la idea] que implica el regreso a sí mismo desde el ser otro.

Ése es precisamente el punto en el que Gadamer se separa de Hegel, retoma de éste la experiencia como experiencia de la conciencia que se da la vuelta sobre sí misma, pero se aleja del “absolutismo” y afirma entonces que experiencia quiere decir estar abierto a nuevas experiencias.<sup>6</sup>

En vez de intentar un retorno a los ideales hegelianos, Gadamer recurre a Heidegger —en sus inicios, deudor también de Hegel. Así, sin necesidad de hablar del espíritu absoluto, Gadamer acepta que el ser humano en tanto individuo es la creación de una historia y de un tiempo, de una cultura, de un lenguaje —ese es su *horizonte*. Sin embargo, este individuo está siempre en un continuo *hacerse*, es un *proyectarse hacia*. No es tan sólo la Historia el Espíritu absoluto— quien guía los actos del hombre, sino esa necesidad de *hacerse*, esa pulsión por adquirir un mundo, por crear el mundo. Así, para Gadamer— como para el primer Heidegger— el hombre no es guiado por ninguna fuerza absoluta, sino que es un ser incompleto, un ser cuya característica es estar en continua creación de sí mismo: el tiempo humano —para Gadamer, la historia— es una creación del mundo.

La lectura de una obra artística es también una proyección del individuo. Toda lectura implica no sólo la adquisición de un conocimiento, sino más que nada la *creación* de ese texto. En otras palabras, el texto humanístico no está completo en sí mismo: el ser humano, al interpretarlo, al hacerlo parte de su mundo, lo completa y se completa a sí mismo. La lectura es también un *hacerse*, un *hacer* la lectura, integrarla a un mundo. Todo esto se lee en Gadamer:

[...] Ambas cosas, la comprensión total y el decir adecuado son casos límite de nuestra orientación en el mundo, de nuestro diálogo interminable con nosotros mismos. Y yo creo que

---

<sup>5</sup> Ibídem, p 97.

<sup>6</sup> Ibid, p 119.



justamente porque este diálogo es interminable, porque esta orientación objetiva que se nos ofrece en esquemas preformados del discurso entra constantemente en el proceso espontáneo de nuestro entendimiento con los otros y con nosotros mismos, por todo ello se nos abre así la infinitud de aquello que comprendemos, de aquello que podemos hacer espiritualmente nuestro. No hay ninguna frontera para el diálogo del alma consigo misma [diálogo verbal, se entiende, diálogo lingüístico porque en Gadamer no existe otro tipo diálogo]<sup>7</sup>

Sin embargo, la obra artística, apunta Gadamer, no se agota con lo que un individuo lea en ella. La obra artística es un puente en el tiempo, un puente que atraviesa *todas* las épocas y le habla a *todos* los hombres. Su lectura implica no sólo una apropiación, sino que exige *tender puentes*. Así, el pasado de la obra dialoga con el presente: el pasado funda al presente no de una manera puramente lineal, sino como un diálogo. La obra de arte siempre es un continuo hacerse sin dejar de ser ella misma. No se agota en una sola interpretación porque cada una de ellas es también un diálogo entre el hombre y el pasado, entre el hombre y un mundo que está más allá de él. No porque éste sea trascendente, sino porque implica la existencia del *otro*; toda obra de arte, para Gadamer, implica un despertar al mundo, un descubrimiento de los otros, un diálogo. La obra de arte es el punto en que el pasado y el presente, en que el hombre y el mundo se encuentran. Para comprender la obra es necesario no sólo ganar el horizonte que nos permita comprenderla, sino que ese horizonte dialogue con nuestro presente en un vaivén casi dialéctico<sup>8</sup>.

Sigue Gadamer y apunta González Valerio que:

El pantheón del arte no es una actualidad intemporal que se represente a la pura conciencia estética, sino que es la obra de un espíritu que se colecciona y recoge históricamente a si mismo. También la experiencia estética es una manera de autocomprenderse. Pero toda autocomprensión se realiza al comprender algo distinto, e incluye la unidad y la mismidad de eso otro. En cuanto que en el mundo nos encontramos con la obra de arte y en cada obra de arte nos encontramos con un mundo, éste no es un universo extraño al que nos hubiera proyectado momentáneamente un encantamiento. Por el contrario, en él aprendemos a conocernos a nosotros mismos, y esto quiere decir que superamos en la continuidad de nuestro estar, de ahí la discontinuidad y el puntualismo de la vivencia. Por esto es importante ganar frente a lo bello y frente al arte un punto de vista que no pretenda la inmediatez sino que responda a la realidad histórica del hombre. La apelación a la inmediatez, a la genialidad del momento, al significado de la “vivencia” no puede mantenerse frente a la pretensión de

---

<sup>7</sup> Hans Georg Gadamer, *Verdad y método I*, Sígueme, Salamanca, 1992, ISBN 84—301—0463—1, 698 pp, p 197.

<sup>8</sup> Para entender la idea de Gadamer basta con un sencillo ejemplo: la lectura de la *Odisea* exige que el lector amplíe sus horizontes, abra su mundo y aprehenda el mundo clásico que generó esa obra, sólo así sabrá quiénes son los dioses olímpicos, sólo así comprenderá la significación de Homero. Sin embargo esta apropiación mantiene un diálogo con el presente en tanto el individuo sigue siendo un ser temporal. Así inicia el diálogo entre el pasado y el presente. Así ambos mundos dialogan y nace la experiencia estética.

continuidad y unidad de autocomprensión que eleva la existencia humana. La experiencia del arte no debe ser relegada a la falta de vinculatividad de la conciencia estética.

Positivamente esta concepción negativa significa que el arte es conocimiento, y que la experiencia de la obra de arte permite participar en este conocimiento.<sup>9</sup>

En realidad el horizonte del presente está en un proceso de constante formación en la medida en que estamos obligados a poner a prueba constantemente todos nuestros prejuicios. Parte de esta prueba es el encuentro con el pasado y la comprensión de la tradición de la que nosotros mismos procedemos. El horizonte del presente no se forma pues al margen del pasado. Ni existe un horizonte del presente en sí mismo ni hay horizontes históricos que hubiera que ganar. Comprender es siempre el proceso de fusión de estos presuntos “horizontes para sí mismos”.

[...] En la realización de la comprensión se da una verdadera fusión hori-zóntica que con el proyecto del horizonte histórico lleva a cabo simultáneamente su superación.<sup>10</sup>

Hacerse cargo de la construcción [de la obra] significa el cumplimiento de la realización y de la ejecución de la totalidad de sentido en y por el intérprete, y esta es una tarea propiamente hermenéutica, donde la lectura deviene comprensión no de lo dado, sino de lo que se construye jugando con la obra.

De este modo Gadamer puede afirmar [...] que no hay ninguna separación de principio entre la obra de arte y la experiencia de arte, entre la obra como conformación (Gebilde) y su construcción (Aufbau) por el lector. Esto quiere decir: la obra sólo es en su re-presentación.<sup>11</sup>

Que la obra artística no se agote con las interpretaciones de un lector, con la fusión de horizontes que es cualquier lectura estética, se debe a las características que Gadamer apunta en *Verdad y método* al decir que la obra artística es una re-presentación, un juego, una fiesta. Muchos pueden participar del juego (y el juego sólo se hace presente mientras es jugado), pero no se agota jamás en la *comprensión* o la *experiencia* de ninguno de los participantes. Al igual que en la fiesta, la obra artística está abierta para todos. De ahí la comunión estética.

B2)

Varios argumentos se pueden oponer a la consideración de Gadamer. Es cierto que, en principio, explica cómo una obra artística es histórica y transhistórica, subjetiva y transubjetiva. Sin embargo, algo importante en la idea gadameriana de la hermenéutica es que lo que podríamos llamar en ella “experiencia estética” no es algo que sea intrínseco a la obra en sí, sino que radica en el diálogo que se produce en la interpretación. El objeto artístico es definido como juego, y por tanto su ser radica precisamente en la re-presentación de ese juego, o como define posteriormente, fiesta.

---

<sup>9</sup> Ibídem, pp 138, 139.

<sup>10</sup> Ibíd., pp376, 377.

<sup>11</sup> María Antonia González Valerio, op. cit, p 122.

Así, más que un objeto en sí, el arte depende de una lectura. No existe el arte, sino las lecturas estéticas. Por tanto, nada hace que un objeto sea transhistórico en sí, sino que se queda tan sólo en una forma de percibir el mundo. En otros términos, la supuesta transhistoricidad de la obra artística es tan sólo una quimera, un espejismo en la mente del lector. Dice de nuevo Gadamer que:

La identidad formal de la obra no está garantizada por una determinación clásica o formalista cualquiera, sino que se hace efectiva por el modo en que nos hacemos cargo de la construcción (Aufbau) de la obra misma como tarea.<sup>12</sup>

Pero no termina ahí el problema: ¿no es cualquier lectura humanística un diálogo entre el pasado y el presente, entre un hombre y la historia?, ¿qué es lo que hace que la lectura de una obra artística sea distinta? Por supuesto, se podría argumentar que mientras que una obra artística se abre a infinitas interpretaciones, la obra humanística no... ¿Es esto cierto?, ¿cómo podemos saberlo? O tal vez, como sugiere el mismo Gadamer en *Verdad y método*, toda lectura es en realidad una lectura análoga a la de la obra de arte... En ese caso su idea *válida* la obra de arte al negar su existencia.

Léase *Verdad y método*:

[...] la diferencia entre una obra de arte literaria y cualquier otro texto literario no es ya tan fundamental. Por supuesto hay diferencias entre el lenguaje de la poesía y el de la prosa, y las hay desde luego entre el lenguaje de la prosa poética y el de la “científica”. Estas diferencias pueden considerarse también con seguridad desde el punto de vista de la forma literaria. Sin embargo, la diferencia esencial entre estos “lenguajes” reside evidentemente en otro aspecto, en la diversidad de la pretensión de verdad que plantea cada una de ellas. Existe, no obstante, una profunda comunidad entre todas las obras literarias en cuanto que es la conformación lingüística la que permite que llegue a ser operante el significado de contenido que ha de ser enunciado. Visto así, la comprensión de textos que practica, por ejemplo, el historiador, no difiere tanto de la experiencia de arte. Y no es una simple casualidad que en el concepto de la literatura queden comprendidas no sólo las obras de arte literarias sino en general todo lo que se transmite literariamente.

[...] Por eso, y a despecho de todas las fronteras que trace la estética, en nuestro contexto es el concepto más amplio de literatura el que se hace vigente. Así como hemos podido mostrar que el ser de la obra de arte es un juego que sólo se cumple en su recepción por el espectador, de los textos en general hay que decir que sólo en su comprensión se produce la reconversión de la huella de sentido muerta en un sentido vivo. Es por lo tanto necesario preguntarse si lo que hemos mostrado en relación con la experiencia del arte puede afirmarse también para la comprensión de los textos en general, incluso de los que no son obras de arte. Ya habíamos visto que la obra de arte sólo alcanza su cumplimiento cuando encuentra su representación, y esto nos había obligado a concluir que toda obra de arte literario sólo se realiza del todo en su

---

<sup>12</sup>Hans Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, Paidós/I.C.E.—U.A.B., Barcelona, 1998, ISBN: 9788475096797, 124 pp, p 73.

lectura. Pues bien, ¿vale esto también para la comprensión de cualquier texto? ¿El sentido de cualquier texto se realiza sólo en su recepción por el que lo comprende? ¿Pertenece la comprensión al acontecer de sentido de un texto —igual que pertenece a la música que se vuelva audible? ¿Puede seguir hablándose de comprensión cuando uno se conduce respecto al sentido de un texto con la misma libertad que el artista reproductivo respecto a su modelo?<sup>13</sup>

Si la “experiencia estética” gadameriana se queda en lo que el sujeto percibe como tal —paradójicamente uno de los puntos buscados por Gadamer con su idea del juego representacional es precisamente evitar el subjetivismo que estaba implícito en la *Crítica del juicio* de Kant—, entonces el supuesto diálogo con el pasado y con el mundo no pasa de ser una quimera en tanto no hay nada que verdaderamente sea un puente entre ambos planos. En todo caso, se trata de un diálogo reflexivo del individuo consigo mismo, un esfuerzo por entender su propio “mundo” de donde sale renovado.

Pero quizá lo más importante: la concepción estética de Gadamer concibe al arte como un objeto que *dispara* un diálogo reflexivo, que entraña una interpretación. Es decir, aunque apunta una y otra vez que el arte es sensible y no conceptualizable, cae también en la idea hegeliana del arte como el vehículo sensible de una idea. Ya estamos, entonces, muy lejos de la “fiesta para los sentidos”, de la “revelación sensible” y sí cerca de lo que podríamos llamar la reflexividad teórica propia de un escrito ilustrado. La interpretación hermenéutica no es distinta a ninguna otra en tanto considera que el arte no es valioso en sí mismo, sino simplemente el vehículo a través del cual se esconde un mensaje, un mensaje que debe ser aprehendido y comprendido por la razón. No ya una realidad sensible, sino un concepto. Como se puede percibir en las palabras de Gadamer, de sus ideas podemos partir sin problemas a las especulaciones de Hegel o a las interpretaciones clásicas:

El modo de ser de la literatura tiene algo peculiar e incomparable, y plantea una tarea muy específica a su transformación en comprensión. No hay nada que sea al mismo tiempo tan extraño y tan estimulado de la comprensión como la escritura. Ni siquiera el encuentro con hombres de lengua extraña puede compararse con esta extrañeza y extrañamiento, pues el lenguaje de los gestos y del tono contiene ya siempre un momento de comprensión inmediata. La escritura, y la literatura en cuanto que participa de ella, es la comprensibilidad del espíritu más volcada hacia lo extraño. No hay nada que sea una huella tan pura del espíritu como la escritura, y nada está tan absolutamente referido al espíritu comprendedor como ella. En su desciframiento y comprensión ocurre un milagro la transformación de algo extraño y muerto en un ser absolutamente familiar y coetáneo. Ningún otro género de tradición que nos llegue del pasado se parece a éste. Las reliquias de una vida pasada, los restos de edificios, instrumentos, el contenido de los enterramientos, han sufrido la erosión de los vendavales del tiempo que han

---

<sup>13</sup> Hans Georg Gadamer, *Verdad y método I*, op cit, pp215, 216, 217.

pasado por ellos; en cambio la tradición escrita, desde el momento en que se descifra y se lee, es tan espíritu puro que nos habla como si fuera actual. Por eso la capacidad de lectura, que es la de entenderse con lo escrito, es como un arte secreto, como un hechizo que nos ata y nos suelta. En él parecen cancelados el espacio y el tiempo. El que sabe leer lo transmitido por escrito atestigua y realiza la pura actualidad del pasado.<sup>14</sup>

A primera vista, aceptar la teoría gadameriana no implica ningún problema; después de todo, la interpretación de los textos poéticos siempre ha existido. Más todavía, al poner el acento no en la supuesta “veracidad” de determinada interpretación, sino en la apertura infinita de la hermenéutica, Gadamer parece liberarnos de cualquier traba y proponer un lector que no sea servil, sino participativo, un lector que sea consciente de su rol como creador del texto.

Al reducir el arte a la interpretación que de él hace el lector, Gadamer parece apuntar a que el arte no es sensible sino conceptualizable, es decir que lo que importa no es el objeto artístico, sino la interpretación que de él hagamos. Sin embargo cualquiera puede testimoniar que el arte más que un concepto, que una interpretación, es una sensación. Lo que nos maravilla de la poesía es su capacidad de hacernos sensible el mundo, de darnos las palabras, el canto; no las interpretaciones que del poema hacemos. En otras palabras: no es la interpretación la que precede al arte, sino el arte el que precede cualquier interpretación. Y así nunca hagamos una interpretación verdadera del poema, éste seguirá maravillándonos; el arte nos arrastra, nos cautiva, nos hace sentir de manera vívida el mundo. El poema no nos gusta por lo que pensamos en relación a él; pensamos en relación a él a veces, lo cual no es estrictamente necesario—, porque nos fascinó en su fuerza sensible.

En ese sentido, la supuesta libertad que otorga al lector la hermenéutica lo es sólo si no rompe ciertos límites: los de la racionalidad. Lo que importa es la interpretación que hagamos, la racionalización de la poesía (o de cualquier cosa, desde esta teoría la poesía no existe). Para decirlo en los términos de Cortázar —que se asemejan al reduccionismo racionalista de Eco—: el lector hembra se queda tan sólo en la apariencia, se limita a recibir la obra; el lector macho se abre paso, interpreta la obra, se adentra en ella. La contemplación y la sensación estética no importan, lo que importa es la interpretación racional— activa— que hagamos de la obra. Fuera de la razón, no puede haber nada valioso.

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, p 216.

A esta concepción racionalista y violentamente humillada de la obra artística podemos oponerle lo que ya hace más de cien años Nietzsche escribió acerca de la sociedad “crítica”:

[..] todos ellos [los artistas modernos], junto con los estéticos que los interpretan , no han tenido ninguna experiencia de la tragedia como arte supremo. Aquella descarga patológica, la catarsis de Aristóteles, de la que los filólogos no saben bien si han de ponerla entre los fenómenos médicos o entre los morales. [...]

[...] el oyente estético, cuyo lugar solía ocupar hasta ahora en los teatros un extraño *quidproquo*, con pretensiones a medias morales y a medias doctas, el “crítico”. En su esfera todo ha sido hasta ahora artificial, y sólo estaba blanqueado con una apariencia de vida. El artista actuante no sabía ya de hecho qué hacer con tal oyente que se daba aires de crítico, y por ello acechaba inquieto, junto con el dramaturgo o el compositor de ópera que le inspiraban, los últimos restos de vida de ese ser pretenciosamente árido e incapaz de gozar. De “críticos” de éstos ha estado compuesto hasta ahora el público; el estudiante, el colegial y hasta la más trivial criatura femenina estaban ya, sin saberlo, preparados por la educación y por los periódicos para percibir de ese mismo modo la obra de arte. Dado ese público, las naturalezas más nobles entre los artistas contaban con la excitación de fuerzas morales y religiosas, y la invocación al “orden moral del mundo” se presentaba como un sucedáneo allí donde propiamente una poderosa magia artística debía extasiar al oyente genuino. [...] Mientras en el teatro y en el concierto había implantado su dominio el crítico, en la escuela el periodista, en la sociedad la prensa, el arte degeneraba hasta convertirse en un objeto de entretenimiento de la más baja especie, y la crítica estética era utilizada como aglutinante de una sociedad vanidosa, disipada, egoísta y, además, miserablemente carente de originalidad [...] de tal manera que en ningún otro tiempo se ha charlataneado tanto sobre arte y se lo ha tenido tan en menos<sup>15</sup>

B3)

Sin embargo, es posible —y ya Gadamer lo percibió así en sus últimas reflexiones— dejar de pensar en la poesía simplemente como una interpretación racionalista, reconocer que está más allá de la simple lógica, que es sensible. La misma hermenéutica nos podría dar cierto punto de partida. En una visión más amplia, menos apegada a la concepción racionalista de occidente, podríamos decir que la poesía no depende de una interpretación, sino de una experiencia estética. Es decir, la poesía —el arte— no existiría por sí misma, sino que sería la sensación— la revelación sensible— que experimenta un individuo. Más que un diálogo entre el hombre y la historia, sería un *diálogo* entre el hombre y el mundo; entre la tierra y el mundo, como escribe Heidegger.

Ya en *Verdad y método* Gadamer anticipa este giro:

---

<sup>15</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, pp 185, 186, 187, 188.

¿No ha de haber, pues, en el arte conocimiento alguno? ¿No se da en la experiencia del arte una pretensión de verdad diferente de la de la ciencia pero seguramente no subordinada o inferior a ella? ¿Y no estriba justamente la tarea de la estética en ofrecer una fundamentación para el hecho de que la experiencia del arte es una forma especial de conocimiento? Por supuesto **será una forma distinta** de la del conocimiento sensorial que proporciona **a la ciencia** los últimos datos con los que ésta construye su conocimiento de la naturaleza; **habrá de ser también distinta de todo conocimiento racional** de lo moral **y en general de todo conocimiento conceptual** [...]<sup>16</sup>

Paradójicamente al apuntar esto, Gadamer pone en crisis todo lo que escribe en *Verdad y método*. Si la poesía escapa a lo conceptual, entonces no puede ser puesta en palabras y mucho menos explicada o interpretada. Las palabras no son suficientes para contenerla en tanto el lenguaje propio de la interpretación es un lenguaje racional. Bien, es posible que Gadamer use las palabras “comprensión” e “interpretación” desde una perspectiva heideggeriana en donde el lenguaje es más una forma de *ser-ahí* que un complejo racional. Sin embargo en su misma obra apunta que la comprensión exige un esfuerzo intelectual por alcanzar a la obra; ésta no se abre sin ese esfuerzo. El Heidegger que él continúa, a pesar de que anote lo contrario, es todavía al de *Ser y tiempo*, el hegeliano.

En un texto posterior, ya contemplado este problema, Gadamer acude al símbolo para explicar cómo es posible que el arte “hable” y “dialogue” con el lector sin necesidad de comprensión racional:

[...] qué es propiamente la significatividad del arte. Quisiera profundizar [...] en el concepto de lo simbólico, tal como lo entendieron Goethe y Schiller. En este sentido decimos: lo simbólico no sólo remite al significado. Con el concepto de “representar” ha de pensarse en el concepto de representación propio del derecho canónico y público. En ellos representación no quiere decir que algo esté ahí en lugar se otra cosa, de un modo impropio e indirecto, como si de un sustituto o un sucedáneo se tratase. Antes bien lo representado está ello mismo ahí y tal como puede estarlo en absoluto. En la aplicación del arte se conserva algo de esta existencia en la representación.<sup>17</sup>

Nos hacíamos la pregunta de qué se expresa propiamente en la experiencia de lo bello y, en particular, en la experiencia del arte. Y la intelección decisiva que había que alcanzar era que no se puede hablar de una transmisión o mediación de sentido sin más. De ser así, se englobaría de antemano lo experimentado en la expectativa universal de sentido de la razón teórica. En tanto se defina –como los idealistas, por ejemplo Hegel– lo bello del arte como la apariencia sensible de la Idea (lo que, en sí, significa retomar de modo genial al guiño platónico sobre la unidad de lo bello y de lo bueno), se está presuponiendo necesariamente que es posible

---

<sup>16</sup>Hans Georg Gadamer, *Verdad y método I*, op cit, p 139.

<sup>17</sup> Hans Goerg Gadamer, *La actualidad de lo bello*, op cit, p 90.

ir más allá de este modo de aparecer de lo verdadero y que lo pensado filosóficamente en la Idea es justamente la forma más alta u adecuada de aprehender estas verdades. Y nos parece que el punto débil o el error de una estética idealista está en no ver que precisamente el encuentro con lo particular y con la manifestación de lo verdadero sólo tiene lugar en la particularización, en la cual se produce ese carácter distintivo que el arte tiene para nosotros, y que hace que no pueda superarse nunca. Tal era el sentido del símbolo y de lo simbólico: que en él tiene lugar una especie de paradójica remisión que, a la vez, materializa en sí mismo, e incluso garantiza, el significado al que remite. Sólo de esta forma, que se resiste a una comprensión pura por medio de conceptos, sale el arte al encuentro —es un impacto que la grandeza del arte nos produce—; porque siempre se nos expone de improviso, sin defensa, a la potencia de una obra convincente. De ahí que la esencia de lo simbólico consista precisamente en que no está referido a un fin con un significado que haya de alcanzarse intelectualmente, sino que detenta en sí su significado.<sup>18</sup>

También González Valerio hace una anotación importante acerca de este giro:

Para Gadamer, el sentido de la obra de arte radica en que “está ahí” (*da ist*), en su erigirse como conformación, en su facticidad, y no en su ser solamente una revelación de sentido. La obra devela al mismo tiempo que oculta, la obra es, también para Gadamer [como para Heidegger], verdad como *alétheia*. El ocultar de la obra se traduce en la estética gadameriana en la imposibilidad de ser aprehendida en el concepto y en la posibilidad de ser siempre “más”. Pensar la obra como este juego de ocultamiento y desocultamiento, implica, asimismo, que ésta no es signo (i.e., no desaparece en aquello que señala), ni alegoría (i.e., no dice algo para que se piense otra cosa), sino que lo re-presentado está en ella misma [...]

Caracterizar al arte como símbolo es otra manera en que Gadamer argumenta la imposibilidad de definirlo en una relación original—copia, tal como había hecho en *Verdad y método*. Lo que la obra de arte, en tanto símbolo, re-presenta está ahí y no fuera de ella, mas esto no significa que la obra carezca de referencialidad y de vinculación, sino que dice algo del mundo, algo del ser, pero lo que dice está en sus propias palabras [en sí misma] [...]<sup>19</sup>

B4

Esta concepción de la poesía como una sensación de plenitud, casi como una revelación, parece, de entrada, mucho más tangible que la concepción inicial de Gadamer. De hecho, lo es. Sin embargo, como apunté al principio de este capítulo, si nos atenemos a ella, llegamos a la paradoja inicial. Si la poesía es aquello que el lector siente como tal, si es una experiencia absolutamente subjetiva e imposible de abstraer, ¿cómo es posible la existencia de la poesía en tanto obra de arte? Porque si el arte es tan sólo una revelación subjetiva e indecible, ¿cómo es posible que una obra artística no sólo la diga, no sólo la haga presente, sino que pueda ser sentida también por otros no importando tiempo ni lugar?, ¿cómo puede ser que permanezca siendo la misma

---

<sup>18</sup> Ibídem, pp 94, 95.

<sup>19</sup> María Antonia González Valerio, op cit, pp 147, 148.



obra y al mismo tiempo siempre sea sentida de manera subjetiva?, ¿cómo es histórica y transhistórica, subjetiva y transubjetiva?

La primera concepción de Gadamer contestaba estas preguntas —a su modo racionalista y relativo, es cierto—, pero dejaba de lado la característica más importante de la obra de arte, de la experiencia estética: ser sensible. Así, respondía una pregunta acerca de la obra artística reduciéndola a una figura racional, despojándola de su ser sensible, convirtiéndola en abstracción. Las últimas reflexiones de Gadamer —y de los hermeneutas— parecen haber corregido este grave error, sin embargo no responden ciertos cuestionamientos, pues centran su atención en el lector; si la poesía es una sensación, ¿sigue siendo posible el diálogo entre el pasado y el presente, entre el hombre y el mundo?, ¿cómo se puede dialogar —en el sentido casi dialéctico propuesto por la hermenéutica— con sensaciones?, ¿o es acaso que volvemos a Heidegger y hablamos de una intuición más que de una aprehensión activa?... En todo caso el otro problema de la concepción gadameriana seguiría, de cualquier forma, inabordable: el arte dependería de una sensación estética subjetiva: no habría obras de arte sino *sensaciones* artísticas. Si la poesía reside en una lectura y no en el *objeto*, ¿qué cosa es el poema?

C) C1)

El postestructuralismo de Gilles Deleuze y Felix Guattari, a diferencia de Gadamer, enfoca el problema desde un punto de vista radicalmente distinto. Su influencia más clara no es el primer Heidegger, sino el último, junto con la feroz crítica al racionalismo de Nietzsche.

Si Gadamer parte de la recepción del lector de la obra artística —aunque atendiendo el *ser* de la obra artística al definirla a través del juego—, su aspecto subjetivo e histórico; Deleuze y Guattari concentran su atención en las características mismas de la obra. No en sus características formales, como harían los estructuralistas, sino en sus aspectos, digamos, *esenciales*. Dos de estos aspectos son el punto de partida más sólido de su concepción: la transhistoricidad y la transubjetividad de la obra artística.

Sin negar la realidad fenoménica del universo humano hacer otra cosa equivaldría a pensar un aristotelismo inocente—, el postestructuralismo francés de estos filósofos afirma que los estímulos externos que percibimos como sensaciones son, desde el principio, una evidencia de la *realidad*. En tanto estas sensaciones —como cualquiera puede advertir— no pueden ser contenidas en un concepto sin que

pierdan toda su vivacidad, muestran que el hombre antes que un ser pensante es un ser sensible. Tanto el lenguaje racional como la civilización humana— que es producto de éste— no son sino un intento para aprehender ese caos en una serie de convenciones capaces de ser manejadas en una sociedad —el individuo crea al lenguaje y a la sociedad y es moldeado también por ésta. Como toda convención, el lenguaje descansa no en sensaciones ciertas y comprobables, sino en la conformidad ante ciertos moldes que no tardan en revelarse como una cárcel conceptual; en ser quimeras —capaces de derrumbarse ante cualquier ejercicio de crítica—, macabras representaciones. En esto sus reflexiones no son muy distintas de Schopenhauer ni del primer Nietzsche.

Sin embargo lo que en Schopenhauer es un “desenmascaramiento” pesimista de la realidad humana, en Deleuze y Guattari simplemente es un señalamiento. En *¿Qué es la filosofía?* indican que la tarea verdadera del filósofo es la creación de conceptos, los cuales, por supuesto, sólo son sustentados por el mismo sistema de referencias creado por el filósofo, no por su utilidad o realidad fáctica, ni siquiera por su interés como premisa, pues un concepto no tiene una “intencionalidad” dada. Ésta se presenta sólo cuando aparece en el discurso. El concepto, por otra parte, es indispensable para una existencia humana en el mundo, pues sin la creación de éste— y el sistema que lo sustenta—, no pueden existir civilizaciones ni sociedades: la palabra en su acepción cotidiana es concepto.

La diferencia que se infiere de sus reflexiones en torno al arte es que entre la palabra conceptual del filósofo y la palabra *perceptual o afectual* —horribles términos— del poema hay una diferencia fundamental: mientras el concepto no tiene, de inicio, un anclaje en el mundo fáctico ni tiene porqué tenerlo— su existencia es en todo caso social—, la palabra poética siempre es sensible, es decir, que no tiene una existencia verdadera —ni fáctica ni conceptual ni preceptualmente— sino como sensación, es decir, como algo que es *sentido*, que *sucede*. No sólo eso, mientras que el concepto no tiene —también de inicio— una intencionalidad dada, la palabra poética siempre está cargada de *intencionalidad*, es un *percepto* y un *afecto*. Por último, tanto el concepto como el sistema que lo sostiene son productos históricos, mientras que la palabra poética y el poema —que son absolutamente inseparables— no tienen una caducidad histórica bien delimitada, nunca dejan de existir mientras exista el sustento material que los puso en evidencia. De ahí su transhistoricidad: puede que los conceptos surgidos de la Roma antigua o del Renacimiento ya no convenzan a nadie, pero el

cancionero de Petrarca y los cantos de Virgilio seguirán ahí, inflamando de pasión a los hombres. Lo escriben Deleuze y Guattari en *¿Qué es la filosofía?*:

El joven sonreirá en el lienzo mientras éste dure. La sangre late debajo de la piel de este rostro de mujer, y el viento mueve una rama, un grupo de hombres se prepara para partir. En una novela o en una película, el joven dejará de sonreír, pero volverá a hacerlo siempre que nos traslademos a tal página o a tal momento. El arte conserva, y es lo único en el mundo que se conserva. Conserva y se conserva en sí (*quid juris?*), aunque de hecho no dure más que su soporte y sus materiales (*quid factil*), piedra, lienzo, color químico, etc. La joven conserva la pose que tenía hace cinco mil años, un ademán que ya no depende de lo que hizo. El aire conserva el movimiento, el soplo y la luz que tenía aquel día del año pasado, y ya no depende de quien lo inhalaba aquella mañana. El arte no conserva del mismo modo que la industria, que añade una sustancia para conseguir que la cosa dure. La cosa se ha vuelto desde el principio independiente de su «modelo», pero también lo es de los demás personajes eventuales, que son a su vez ellos mismos cosas-artistas, personajes de pintura que respiran esta atmósfera de pintura. Del mismo modo que también es independiente del espectador o del oyente actuales, que no hacen más que sentirla a posteriori, si poseen la fuerza para ello. ¿Y el creador entonces? La cosa es independiente del creador, por la auto-posición de lo creado que se conserva en sí. Lo que se conserva, la cosa o la obra de arte, es *un bloque de sensaciones, es decir un compuesto de perceptos y de afectos*.<sup>20</sup>

Siguiendo esta lógica, que señala que el percepto no se agota en la intencionalidad que le haya dado el autor —ni el lector particular—, sino que está siempre abierto a la sensación; que no se agota en una época ni una cultura, sino que *puede* ser percibido por cualquier hombre en cualquier época y lugar, se llega a una conclusión: el arte es independiente del hombre, del individuo que lo percibe. En otras palabras, el arte tiene una realidad en sí mismo, no es dependiente ni del juicio ni de la sensación que de él tenga el individuo. No es una creación social en tanto toda obra social caduca históricamente con la sociedad que la creó; no es una creación individual en tanto la intencionalidad dada en una obra subjetiva es inapresable fuera del ámbito del emisor. ¿Pero la realidad del arte es una realidad fáctica, fenoménica o de qué tipo? Pero sigamos con Deleuze y Guattari:

Se pinta, se esculpe, se compone, se escribe con sensaciones. Se pintan, se esculpen, se componen, se escriben sensaciones. Las sensaciones como perceptos no son percepciones que remitirían a un objeto (referencia): si a algo se parecen, es por un parecido producido por sus propios medios, y la sonrisa en el lienzo está hecha únicamente con colores, trazos, sombra y luz. Pues si la similitud puede convertirse en una obsesión para la obra de arte, es porque la sensación sólo se refiere a su material: es el percepto o el afecto del propio material, la sonrisa de óleo, el ademán de terracota, el impulso de metal, lo achaparrado de la piedra románica y lo elevado de la piedra gótica. El material es tan diverso en cada caso (el soporte del lienzo, el

---

<sup>20</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía*, Anagrama, Barcelona, 2001, ISBN: 84-339-1364-6, 222 pp, p164.

agente del pincel o de la brocha, el color en el tubo) que resulta difícil decir dónde empieza y dónde acaba la sensación de hecho; la preparación del lienzo, la huella del pelo del pincel forman evidentemente parte de la sensación, y otras muchas cosas más acá. Cómo iba a poder conservarse la sensación sin un material capaz de durar, y, por muy corto que sea el tiempo, este tiempo es considerado como una duración; veremos cómo el plano del material sube irresistiblemente e invade el plano de composición de las propias sensaciones, hasta formar parte de él o ser indiscernible. Se dice en este sentido que el pintor es pintor, y sólo un pintor, «con el color aprehendido como tal como cuando se lo extrae del tubo, con la huella de todos y cada uno de los pelos del pincel», con ese azul que no es un azul de agua sino «un azul de pintura líquida». Y sin embargo la sensación no es lo mismo que el material, por lo menos por derecho. Lo que por derecho se conserva no es el material, que sólo constituye la condición de hecho, sino, mientras se cumpla esta condición (mientras el lienzo, el color o la piedra no se deshagan en polvo), lo que se conserva en sí es el percepto o el afecto. Aun cuando el material sólo durara unos segundos, daría a la sensación el poder de existir y de conservarse en sí *en la eternidad que coexiste con esta breve duración*. Mientras el material dure, la sensación goza de una eternidad durante esos mismos instantes. La sensación no se realiza en el material sin que el material se traslade por completo a la sensación, al percepto o al afecto.<sup>21</sup>

La obra de arte no tiene una *realidad* conceptual en tanto es imposible hacer de ella un concepto; tampoco tiene una *realidad* como precepto en tanto no busca enseñar nada— a diferencia de la palabra científica. En cambio, su realidad física es innegable; de hecho sin el sustento físico— en la poesía, la palabra hablada o en todo caso, el texto— es imposible su existencia. Sin embargo, Deleuze y Guattari señalan que aunque esta realidad física es innegable, el arte no depende tan sólo de ella: un objeto es una realidad física y no es una obra de arte. Tampoco depende de la intencionalidad que puede percibirse en ella. La apertura de la obra de arte no tiene que ver con la multitud de interpretaciones a las que puede ser *sometida*, sino a su cualidad sensible. La intencionalidad de la obra de arte no le viene de un desarrollo lógico, sino de la sensación que se abre al mundo: cada sensación es única. Por tanto, la obra de arte, aunque es impensable sin el sustento físico, es ante todo una realidad sensible. Precisa de un sustento físico, pero no se agota en una intencionalidad ni es reducible a un concepto; se muestra como una sensación, mejor todavía, como un “bloque” de sensaciones: perceptos. Para concluir: la obra artística es un ente —autosuficiente, completo en sí mismo— cuya única característica es ser sensible, empero esta sensación no es dependiente del sujeto, sino que es un “bloque” de “perceptos”, una realidad completa en sí misma.

John Rajchman en *Deleuze, un mapa* anota al respecto:

Cuando Deleuze dice en *¿Qué es la filosofía?* que “el arte es sensación y nada más”, intenta captar una idea que atraviesa toda su obra: que la palabra “sensación” ha de entenderse en términos de la expresión lexicalizada resultante, en la cual la “sensación” no está determinada

---

<sup>21</sup> *Ibidem*, pp 167, 168.

por la representación y se expresa en imágenes y signos de otro tipo, que hacen de ella un “empirismo trascendental” [nótese la diferencia con el sujeto trascendental kantiano] o una experimentación estética con lo singular de lo nuevo. Las sensaciones, pues, **no han de confundirse con los estados subjetivos, ni con lo que se puede “captar con los sentidos”, ni con el “sensacionalismo”**. Por el contrario, a Deleuze lo impresiona lo que dijo Cezanne [...]: **que las sensaciones son cosas en sí mismas y no en nosotros**. [...] Los afectos y los perceptos son las dos formas fundamentales de sensación, y puede decirse que el arte es una combinación de ambos. Pero los afectos [...] no deben confundirse con los sentimientos personales, y los perceptos [...] no deben confundirse con objetos que se ofrecen al sujeto que los percibe. [...] el objetivo del arte consiste en extraer sensaciones de lo que se puede percibir habitualmente con los sentidos [...] y hacernos ver y sentir de manera nueva e imprevista. Esa combinación de sensaciones que es la obra de arte [...] no debe confundirse así con su soporte material [...] ni con las técnicas [...]. Es una cosa peculiar que precede a los soportes físicos y medios tecnológicos sin los cuales, empero, no existiría, y que puede incluso sobrevivirlos.<sup>22</sup>

A su vez Anne Souvagnergues escribe en *Deleuze, del animal al arte*:

Ni percepto ni afecto son sentimientos subjetivos, recuerdos, y tampoco son vivencia personalizada, Son *sensibilia*, capaces de desprenderse de su soporte corporal, de consistir en esta modalidad impersonal. Si el arte conmueve, es a causa precisamente de esta improbable emancipación de una sensación respecto a su portador, de una sensación llevada a una intensidad tal que subsiste sola y adquiere una protosubjetividad en el afecto del material. [...] Perceptos y afectos no son cualidades porque las experimente el sujeto que las padece, sino que estas cualidades como tales pueden desprenderse relativamente de él y consistir [...] en un material exterior. [...] Así, pues, el arte no conserva la sensación; mejor dicho, en la medida en que la conserva, la transforma en afectos y perceptos, en bloque de sensación. Lo que dura es no obstante cierta cosa, pero esta “cosa que dura”, como decía Descartes, es independiente de su modelo, de su recepción y asimismo de su creador [...]<sup>23</sup>

Por supuesto, un “ente” con estas características —transhistórico y transubjetivo— necesariamente tiene una existencia independiente del mundo fenoménico. Es decir, no precisa del ser humano ni del autor ni del lector, para existir. La intención del autor no es importante en lo más mínimo en tanto nunca podrá agotar la obra; la del lector tampoco pues nunca lo hará. La obra de arte excede cualquier interpretación —porque no es un objeto conceptualizable— y también toda sensación alrededor de ella. En cierta manera, su aparición en el mundo fenoménico no es más que una casualidad, una revelación casi prodigiosa. Nuevamente podemos remitirnos a Deleuze y Guattari:

---

<sup>22</sup> John Rajchman, *Deleuze. Un mapa*, Nueva visión, Buenos Aires, 2004. ISBN: 950-602-473-1, 144 pp, pp 129, 130.

<sup>23</sup> Anne Souvagnergues, *Deleuze, del animal al arte*, Amorrortu, Buenos Aires, 2006. ISBN: 950-518-37-4. 168 pp, pp 154, 155.

¿Se puede asimilar la sensación a una opinión originaria, *Urdoxa* como fundación del mundo o base inmutable? La fenomenología busca la sensación en unos «*a priori* materiales», perceptivos y afectivos, que trascienden las percepciones y afecciones experimentadas: el amarillo de Van Gogh, o las sensaciones innatas de Cézanne. La fenomenología tiene que volverse fenomenología del arte, como hemos visto, porque la inmanencia de la vivencia a un sujeto trascendente necesita expresarse en unas funciones trascendentes que no sólo determinan la experiencia en general, sino que atraviesan aquí y ahora la vivencia misma, y se encarnan en ella constituyendo sensaciones vivas. El ser de la sensación, el bloque del percepto y el afecto, surgirá como la unidad o la reversibilidad del que siente y de lo sentido, su entrelazamiento íntimo, del mismo modo que dos manos que se juntan: la carne es lo que va a extraerse a la vez del cuerpo vivido, del mundo percibido [...] <sup>24</sup>

A veces se acercan de esta manera también a un vitalismo con tintes nietzscheanos:

¿No es ésa acaso la definición del percepto personificado: volver sensibles las fuerzas insensibles que pueblan el mundo, y que nos afectan, que nos hacen devenir? <sup>25</sup>

C2)

A pesar de los acertados juicios de Deleuze y Guattari —sobre todo pasar del hegelianismo que pone su atención en la interpretación del arte a la sensación vital que el arte devela—, desde el punto de vista de la filosofía moderna, sus conclusiones parecen ingenuas. En cierta manera, su visión de la poesía, a pesar de su palabrería postmodernista que a veces peca de chocante, no es muy distinta de la propuesta por la filosofía clásica que veía en el arte un medio para llegar a *algo más*. El ente transhistórico, transubjetivo e incapaz de ser reducido a conceptos —completo en sí mismo— remite inmediatamente a la existencia de un plano trascendental, cuando no de un ente trascendente —que no es de sorprender, es el arte.

La subjetividad de la experiencia artística, al igual que su historicidad, se resuelve tanto por la idea de la revelación como por la característica sensible de la obra de arte. Así, aunque ésta siempre excede cualquier sensación subjetiva— en tanto que ésta no la agota—, sólo nos es revelada a través de esa misma sensación. Al no ser conceptualizable, es imposible reducirla y aprehenderla, rebajarla a fenómeno. Es histórica en tanto cada vez que se revela al individuo lo hace en determinado contexto y civilización: participa de la realidad fenoménica del mundo humano sin quedar sometida a él pues puede volver a revelarse en cualquier otra época. Es subjetiva pues en tanto que sensible sólo puede ser conocida desde un individuo, empero, éste no la agota jamás. En este sentido se escapa de las paradojas kantianas de manera distinta

---

<sup>24</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, *óp. cit.*, pp 179, 180.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p 184.

a la realizada por Kant en la *Crítica del juicio*. No propone un sujeto trascendental, sino una experiencia sensible. Como apunta Rajchman:

La relación de la filosofía con el arte es delicada y estuvo preñada de extrañas identificaciones y rivalidades desde la época de Platón. La perspectiva de Deleuze sobre esa relación se parece más a la de Nietzsche que a la de Kant. Su estética no adopta la forma de un juicio, sino la de una experimentación y creación que desafían al juicio.<sup>26</sup>

El propio Deleuze dice en un sorprendente pasaje de *Diferencia y repetición*, “Ariadna se ha ahorcado... La obra de arte abandona el reino de la representación para hacerse ‘experiencia’ (o ‘experimento’), empirismo trascendental o “ciencia de lo sensible”. En la “estética” resultante, la figura del experimentador ocupa el lugar del Juez de Kant [...]”<sup>27</sup>

Los juicios que Deleuze formula acerca de la literatura moderna (realmente sobre la llamada novela lírica y simbólica) como productora de *sensaciones* más que de *sentido* pueden muy bien aplicarse sin mayor dificultad a la lírica y realmente con mayor justicia, a pesar de la tediosa e irónica necesidad conceptual y metódica de su filosofía. De nuevo citemos a Rajchman:

La literatura moderna extrae un “ser del lenguaje” anterior a las disposiciones epistémicas o discursivas de las palabras y las imágenes, que alcanza ese “murmullo anónimo” del discurso del que emergen los epistemes y en el cual naufragan [...] Arrancar la sensación de la representación es así descubrir algo loco e impersonal en ella, algo anterior al “yo pienso” o el “juzgamos”; es desgajarlo de la relación de sujeto y objeto implícita todavía en la concepción de “representación” de Kant [...] Lo vemos, por ejemplo, en las “iluminaciones” [iluminaciones estéticas, se entiende] que tornan visible lo que aún no se puede ver ni pensar.<sup>28</sup>

El principal problema de esta concepción es que dispara a la obra de arte a un plano trascendental. Y, como ya he señalado en anteriores páginas, la existencia de dicho plano en la filosofía clásica entraña una realidad absoluta que no puede ser subjetiva. En cierto sentido, entonces, toda experiencia que el ser humano pueda tener a través del arte es tan sólo una visión limitada de ese plano trascendental, una develación que sólo acentúa sus míseros límites. ¿A alguien le recuerda esto a Schopenhauer?

Otro problema; si el arte es el vehículo por el cual accedemos a la visión sensible de esa realidad trascendental (algo que Deleuze y Guattari no señalan, pero que está

---

<sup>26</sup> John Rajchman, *Deleuze. Un mapa*, óp. cit., p 111.

<sup>27</sup> *Ibíd.*, pp 123, 124.

<sup>28</sup> *Ibíd.*, p 124.

implícito en su concepción), entonces en realidad no es más que un medio. Nuevamente, el arte se vuelve un útil, sin valor real en sí mismo.

En otra parte de su libro, Deleuze y Guattari señalan que el conjunto de *perceptos* que constituyen la obra artística se hacen evidentes debido a la manera particular en que son organizadas las mismas obras. Esto en sí no es muy distinto de lo ya descrito por el formalismo de Jakobson —e inclusive el neoclasicismo y la Academia más rancia. La diferencia radical estriba en que Deleuze y Guattari llevan esta concepción a un plano distinto: el de la sensación:

Composición, composición, ésa es la única definición del arte. La composición es estética, y lo que no está compuesto no es una obra de arte. No hay que confundir sin embargo la composición técnica, el trabajo del material que implica a menudo una intervención de la ciencia (matemáticas, física, química, anatomía) con la composición estética, que es el trabajo de la sensación.<sup>29</sup>

A su vez Rajchman apunta:

Pero el arte consiste sólo en extraer esas “sensaciones”. También las integra en una especie de construcción, de modo que toda obra tiene una arquitectura, aunque sesgada o no euclidiana. Así, el arte es menos una encarnación de un mundo-vida que un extraño constructo que habitamos sólo mediante la transmutación o autoexperimentación, y del cual emergemos renovados, como dotados de una nueva óptica [...]<sup>30</sup>

Las obras de arte están formadas por sensaciones prelingüísticas y presubjetivas que se combinan en un material expresivo por medio de un constructo que tiene un plan anorganizado, con el cual mantenemos relaciones peculiares: las sensaciones no están para salvarnos o perfeccionarnos (condenarnos o corrompernos) sino para complicar las cosas, [...] para mostrar y liberar las posibilidades de una vida.<sup>31</sup>

Como los mismos Deleuze y Guattari perciben —y con toda probabilidad es lo que pretendían demostrar dado su vitalismo nietzscheano—, esta idea de considerar que el arte es una composición específica que devela *perceptos* —es decir sensaciones que van más allá de los límites establecidos por el mundo conceptual— llega a la conclusión que el arte no es exclusivo del ser humano, sino que es parte de una expresión vital en la que participa todo animal en tanto su necesidad de expresión en *perceptos* y *afectos*

---

<sup>29</sup> Deleuze y Guattari, op cit, p 194.

<sup>30</sup> John Rajchman, óp. cit., p 130.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p 133.



presentados en una composición. Así, las composiciones territoriales de determinadas especies animales, al igual que los bailes de cortejo, los gorjeos y demás *espectáculos* propios del mundo animal son también arte:

[...]El *Scenopoietes dentirostris*, pájaro de los bosques lluviosos de Australia, hace caer del árbol las hojas que corta cada mañana, las gira para que su cara interna más pálida contraste con la tierra, se construye de este modo un escenario como un «ready-made», y se pone a cantar justo encima, en una liana o una ramita, con un canto complejo compuesto de sus propias notas y de las de otros pájaros que imita en los intervalos, mientras saca la base amarilla de las plumas debajo del pico: es un artista completo.<sup>32</sup>

Anne Souvagnergues dice que:

El arte debe ser entendido rigurosamente como una circulación de afectos y perceptos [...] el arte aparece así como fenómeno vital, como fenómeno de territorialización. Deleuze propone de este modo una “bio-estética” original [...] El arte no es un rasgo antropomórfico, no es lo propio del hombre, sino que debe ser comprendido conforme la lección de Nietzsche, es decir, como fenómeno vital.<sup>33</sup>

[...] la posición festivamente iconoclasta de Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*, que hace del animal el único artista verdadero, no es incompatible con la preservación de un umbral determinado para el arte. Pero este umbral no se sitúa allí donde generalmente se lo coloca y tampoco requiere conciencia ni idealidad. El arte humano desarrolla y pone en forma potencias expresivas ya presentes en el ser vivo, única posición consecuente para un empirista “En este sentido, el arte no cesará de ser visitado por lo animal” [...] En *Mil mesetas*, la relación vital con el territorio está tan acentuada que el arte es presentado incluso [...] como “lo propio del animal”, “No sólo el arte no espera al hombre para empezar, sino que cabe preguntarse si aparece alguna vez en el hombre de manera no tardía y artificial”.<sup>34</sup>

Pero si lo que pretendían hacer Deleuze y Guattari era acentuar una especie de panvitalismo en la obra artística, se quedaron realmente limitados: todo en el universo es una composición que es capaz de ser experimentada y está en potencia de revelar sensaciones que escapan a los límites del razonamiento, desde un árbol, pasando por una brizna de hierba y una roca. El problema no es ese; el problema es que la obra artística no puede existir si nadie aprecia tal experiencia, si nadie es bendecido, transformado, por la iluminación de esa obra. Eso es a lo que al principio de estas páginas me referí cuando dije que la naturaleza no crea obras de arte: en la naturaleza

---

<sup>32</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, Óp. Cit., pp 186.

<sup>33</sup> Anne Souvagnergues, *Deleuze, del animal al arte*, óp. cit., pp 139, 140

<sup>34</sup> *Ibidem*, pp 152, 153.

no hay obras de arte porque no hay un *ser* que las pueda *contemplar, experimentar*. El arte es un desafío a la idea racionalista del *yo* cartesiano y a los límites del mundo humano, sin embargo para que esta ruptura de límites se pueda experimentar, es necesario en primer lugar que tales límites existan. Un animal no concibe la obra de arte porque no puede percibirla, no tiene existencia para él —vive en ella. El arte desafía al ser, pero también lo constituye. Parafraseando a Kant: en el mundo natural la libertad necesaria para el quehacer artístico es imposible porque todo acontecimiento está inmerso en una cadena de condiciones y es resultado de ellas. No hay *ser*, no hay ruptura ni pacto de realidades. El arte *existe*, pero no *es* en tanto no hay posibilidad del éxtasis contemplativo, es decir, de la experiencia artística.

Sin embargo, para explicar esta omisión —la de la posibilidad de encontrar obras artísticas en toda la naturaleza, no sólo en los animales—, Deleuze y Guattari exponen que sólo en los animales existe un afán de comunicación, es decir sólo a partir de ellos aparece una pulsión de creación para apropiarse del mundo. De hecho la única diferencia que existe entre el “arte” animal y el arte humano es que los “constructos” de perceptos y afectos de los animales se agotan en sí mismos, no constituyen un monumento; no son transhistóricos. Souvagnergues enfatiza:

Como se ve, el arte no es la expresión de lo vital en general, sino de una territorialización que marca el umbral de la habitación en el seno de lo viviente. La síntesis activa de la habitación provoca aquí la síntesis pasiva del hábito e indica el umbral animal del arte. Mientras que todo viviente “contrae” las fuerzas de que se alimenta, el animal que “agencia un territorio” pasa del hábito, contemplación material y contracción pasiva, a la habitación activa y expresiva. [...] Esta territorialización expresiva es lo que Deleuze llama, siguiendo a Guattari, ritornelo. [...] El ritornelo cumple, pues, una función territorializante, socializante y subjetivante, y realiza estas funciones a través del ritmo, que codifica y vuelve expresivos los movimientos de territorialización, casi siempre solidarios y simultáneos.<sup>35</sup>

[...] Ahora bien, el bloque de sensación [del arte humano] no tiene nunca un solo término: modula un monumento con el territorio, captando de este último las fuerzas necesarias para producir un bloque que dure. La manera en que el percepto se conserva implica la conservación de un afecto. El arte animal, ¿se conserva? Esto es muy dudoso, ese arte actúa. [...]

Deleuze vuelve así a la autoconsciencia de la sensación con independencia de un soporte perceptivo, considerando la posibilidad de percepciones sin sujeto percipiente, afecciones sin sujeto afectado, es decir, una protosubjetividad en el nivel del afecto y del percepto [...] la función monumental del arte es [precisamente del arte humano] que el compuesto de sensaciones se revele independiente de su portador. El monumento es el acto por el cual el compuesto de sensaciones se conserva y se “sostiene solo”<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> *Ibíd.*, pp 142, 143.

<sup>36</sup> *Ibíd.*, pp 153, 154, 155, 156.

Como puede constatar, la teoría formulada por Gilles Deleuze y Félix Guattari es una especie de tibio vitalismo. Su idea del arte es una peculiar mezcla entre sensualismo trascendental (en tanto la sensación se escapa a un plano transhumano) y un vitalismo también trascendental... pero que no se atreve a entregarse del todo a sus conclusiones más radicales. No se atreven a decir que el arte es un fenómeno vital dado que no pueden concebir una relación fuera de la *voluntad* palmaria por *establecerla*. De hecho, la idea semiótica que mantienen respecto a las relaciones animales es apenas un tibio reflejo de la relación analógica que perciben las culturas primitivas (y los poetas, como apunta Paz en *Los hijos del limo*) del mundo como un sistema de correspondencias que exceden al hombre: un gran diálogo de lo existente.<sup>37</sup>

C3)

Todo esto constituye un problema a la concepción de Deleuze y Guattari. Empero es posible solucionar estos problemas señalando que la realidad *trascendental* a la que nos lleva el arte es la sensación misma, se agota en sí. A eso apunta realmente la filosofía de Deleuze: la única realidad es la sensación, la presentación vital. De esta manera, el arte ya no es tan sólo un medio a través del cual accedemos a una realidad más allá del ser humano: es la sensación misma, el arte, esa *otra* realidad.

Esta concepción parece, por principio, aceptable y concuerda con mucho de lo escrito hasta este momento, sin embargo suponer que la sensación es una realidad trascendental —como en la filosofía clásica; el tiempo, el espacio y las sensaciones son independientes del sujeto— implicaría que toda sensación es desde el principio algo trascendente no importando el sujeto ni la situación. Esta idea, cercana al vitalismo más ingenuo, nos llevaría a considerar que cualquier sensación es una obra de arte, ¿es posible sostener esto? Los animales, como mostré arriba viven inmersos en sensaciones, sin embargo —como apunté— no poseen arte en tanto no les es posible contemplarlo: no pueden romper los límites del yo porque esos límites no existen: no

---

<sup>37</sup> No sólo eso: sus ideas omiten completamente el hecho que todo lo existente mantiene una relación con el todo. Ello es un principio básico de la Biología e inclusive de la Física. No es en absoluto de mi interés desarrollar estos puntos, pero me limito a anotar que para los biólogos, no existe ningún ser vivo que no tenga una relación territorial, que no establezca relaciones semióticas (así sean inconscientes, como de hecho son las animales) con su entorno. De la misma manera los físicos (y antes que ellos, los químicos por no hablar de las especulaciones metafísicas) reconocen que cualquier cosa existente establece una relación significativa con su medio, todo está en una continua relación... Así puede notarse el tibio reduccionismo de Deleuze y Guattari.

hay *ser*. Todavía más, sostener que toda sensación es artística, implica también que ninguna lo es.

El inconveniente de la idea sostenida por Deleuze y Guattari estriba en su anulación del individuo que *padece* la obra artística. Su idea lo convierte, acaso, en un simple receptor. Porque aunque es innegable que la obra artística ejerce un estímulo sensorial en el individuo, sería una candidez pensar que la manera en que la obra es recibida equivale a la de cualquier otro estímulo. Entonces, ¿qué papel juega el lector —y el poeta?

Leamos a Deleuze y Guattari para ver hasta que punto llega esta anulación del sujeto:

[...] Resumiendo, el ser de sensación no es la carne, sino el compuesto de fuerzas no humanas del cosmos, de los devenires no humanos del hombre, y de la casa ambigua que los intercambia y los ajusta, los hace girar como veletas. La carne es únicamente el revelador que desaparece en lo que revela: el compuesto de sensaciones. Como cualquier pintura, la pintura abstracta es sensación, y sólo sensación.<sup>38</sup>

Argumentar que la obra de arte no produce cualquier tipo de sensación, sino una “artística” equivaldría a caer en una tautología: el arte produce sensaciones; las sensaciones que el arte produce son estéticas; las sensaciones estéticas lo son porque proceden del arte. Juego conceptual muy propio de la estética analítica.

Inclusive aunque aceptáramos semejante lógica, habría problemas. De tratarse efectivamente de una sensación, ¿qué clase de sensación es esta que a veces se presenta y a veces no? De tratarse de una realidad independiente del hombre, completa en sí misma, ¿no habría de manifestarse en cada ocasión, si bien de manera distinta cada vez?; ¿esto sucede con la obra artística?

La respuesta es evidentemente negativa. Por ello, aunque la idea de Deleuze y Guattari resulta atrayente, llevar la obra artística al plano de lo trascendente universal —aunque este no fue su objetivo, sus conclusiones apuntan a ello— entraña muchos problemas: limita la sensación estética a ser la recepción de una fuerza sensible que nunca se manifestará plenamente. Implica también que tal potencia habría de revelarse en cada individuo si bien de manera distinta. El problema es claro: no siempre que un individuo está frente a una obra de arte tiene una experiencia estética —esto todos lo sabemos—: percibe sensorialmente el objeto, su manifestación física, pero ello no entraña una percepción estética. ¿En qué consiste esta sensación que a

---

<sup>38</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, *óp. cit.*, pp 185.

veces ocurre y a veces no? La respuesta apunta al lector, al individuo: es una sensación estrictamente subjetiva. Sin embargo si vamos hacia allá, terminaremos con los mismos problemas a los que se enfrenta Gadamer.

Todavía más, remitiéndonos de nuevo a la experiencia del lector, ¿alguien ha sentido alguna vez en la experiencia estética un velo que le impide apreciar esa sensación plenamente? Las ideas de Deleuze y Guattari nos remiten al pesimismo trascendental de Schopenhauer, algo que es imposible de sostener si nos atenemos a la experiencia del lector, a su sensación.

D) D1)

Gadamer puso su atención en el papel que juega el lector de la poesía— de la obra artística—, y llegó a la conclusión de que más que obras artísticas hay experiencias estéticas, lo que puso en paréntesis la existencia misma de la obra. Los problemas surgen inmediatamente; ¿cómo una sensación puede ser transhistórica en el sentido propuesto por la hermenéutica?... La respuesta de Deleuze tampoco nos satisface plenamente: basa su teoría en la obra artística misma, poniendo en paréntesis al lector, limitándose a apuntar que la experiencia que lo desborda frente a la obra artística, lo transforma, lo va construyendo<sup>39</sup>. Los problemas tampoco tardan en surgir: ¿qué sensación es independiente del sujeto que la siente?, ¿es la sensación estética independiente?, ¿cómo es posible entonces que en ocasiones esta experiencia se dé y otras no?

Como se puede ver, las preguntas propuestas en los capítulos anteriores continúan, acaso agravadas por el hecho que estas dos respuestas parecen, a todas luces, insuficientes. Resulta paradójico que algo tan sensible, tan en apariencia evidente y maravilloso como lo es la poesía cause tantos problemas. ¿No es que habremos errado el camino y hay que deshacernos de tanta teoría? En cierto modo hemos llegado a excesos conceptuales que terminan negando la existencia misma de la poesía.

O, de otra manera, más cómoda para nuestra manera de pensar, ¿no sería más fácil **negar de una vez por todas la existencia** de algo tan problemático para la

---

<sup>39</sup> Puede notarse en este apunte que ambas teorías en realidad no son tan dispares. Para ambas el arte cambia al individuo y lo transforma, lo re—construye. Asimismo ambas apuntan de distintas maneras que la obra artística cada vez que es contemplada es re—presentada. La diferencia fundamental es que Gadamer, pone toda su atención en el sujeto y en su interpretación (aunque posteriormente se acerca todavía más a Deleuze y habla de la sensación, pero eso sólo anula su teoría, como hemos visto), en cambio Deleuze y Guattari se enfocan en la *sensación* misma, con lo que el sujeto es apenas visto como un accidente que es rebasado por la obra artística y poco más, su experiencia siempre será excedida por esta sensación que no depende de nadie para existir.

razón?, ¿por qué no asignarle un cometido propio y dejarla de lado de una vez por todas para ocuparnos de asuntos más *serios*?

Tentador, tentador... Negar la evidencia de nuestros sentidos —la existencia de la poesía y del arte todo—, tacharla de farsa ridícula, de simple retórica: juego de la palabra y de la forma. Darle un nombre a ese juego pueril e inocuo —en tanto *meramente* instintivo—, ingenioso... ¿Por qué no llamarlo literatura?

Una vez hecho esto, es posible hacer lo que queramos con ella; una vez que no nos da problemas, ya podemos darle una razón de ser. Así, podemos decirle a la gente que aquello que sintió con la poesía no importa en lo más mínimo —ni siquiera existe, es una mentira—; lo que importa es lo que podamos *extraer* de *útil* en ella. Así lo que realmente interesa es interpretar la poesía de manera que nos diga algo en verdad, que no nos deje en la *mera* sensación. Hay que indagar en ella la cosmovisión de la época en que fue escrita, hay que buscar las claves de un conocimiento filosófico que— a la fuerza— tuvo que haber escondido en ella su autor. Mejor todavía, ¿por qué no buscar en la poesía mensajes crípticos?, ¿por qué no también tratar de entenderla a la luz de la lucha de clases? O, desde otro enfoque, ¿por qué no diseccionarla, tratarla como a un objeto de estudio? Hay que buscar en ella las cosas que la hacen funcional, desentrañarla hasta que nos muestre sus secretos; contar sus sílabas, darles nombre a sus “figuras retóricas”. Algo tendremos que hacer con ella. Una vez puesta ahí, desnaturalizada, podemos olvidarnos de ella o tomarla como pretexto para hablar de cosas que *sí* importan, no de simple *literaturita*.

Esto es lo que ha hecho la civilización occidental, el mundo moderno, con la poesía. La ha reducido a un mecanismo de relojería que debe ser analizado, interpretado, cuando no la tacha como simple pérdida de tiempo, entretenimiento superfluo. Lo maldice violentamente Nietzsche:

Pero acaso cabalmente a esos mismos les resultará escandaloso el ver que un problema estético es tomado tan en serio, en el caso, desde luego, de que no sean capaces de reconocer en el arte nada más que un accesorio divertido, nada más que un tintineo, del que sin duda se puede prescindir, añadido a la “seriedad de la existencia”: como si nadie supiese qué es lo que significa semejante “seriedad de la existencia” cuando se hace esa contraposición. A esos hombres serios sírvales para enseñarles que yo estoy convencido de que el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de la vida. <sup>40</sup>

[...] el arte —y no la moral— es presentado como la actividad propiamente metafísica del hombre [...] sólo como fenómeno estético está justificada la existencia del mundo.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, op cit, p 40.

<sup>41</sup> *Ibidem*, pp 31, 32.

E) E1)

Pero regresemos a donde nos quedamos. ¿No es que habremos errado el camino creando una problemática de aquello que es, desde el principio, algo abierto a los sentidos?, ¿de dónde tanta problematización si la poesía es un misterio sensible, algo que se nos muestra de golpe y a los sentidos?

En su estética, el mismo Hegel, antes de empezar con la construcción de un vasto y monumental ejercicio conceptual de los que tanto le agradan, nos avisa:

Otra dificultad apunta a que lo bello no puede ser objeto de la filosofía [...]el objeto mismo parecería de tal índole que se zafase a la consideración filosófica apareciendo en una forma refractaria al pensamiento y anunciando otro campo de nuestro espíritu distinto al de los otros pensamientos; se quiere huir del pensamiento, del concepto. Introducir allí el pensamiento implicaría destruir las particulares creaciones que conciernen al arte.<sup>42</sup>

Tanto Deleuze y Guattari como Gadamer comienzan sus escritos partiendo de las reflexiones de Martin Heidegger. Este pensador alemán continuamente ha sido atacado —al igual que sus padres espirituales, Kierkegaard y Nietzsche— porque el sistema hegeliano que propone en su primer libro, el monumental *Ser y tiempo*, culmina en los deshilachados e inconexos fragmentos de sus escritos posteriores. En éstos, sin olvidar los principios sostenidos en su mayor obra, intenta trascender los límites del pensamiento kantiano-hegeliano de los que parte la filosofía moderna. De esta manera, termina proponiendo un pensamiento que sólo en apariencia exalta la irracionalidad y el espíritu vitalista. Un juicio apresurado e injusto ya que Heidegger —al igual que Nietzsche y Kierkegaard antes de él— no renuncia al pensamiento filosófico ni a la razón, pero señala que también existe ese otro mundo muchas veces desestimado, pero más vívido, más real; el de las sensaciones que el arte nos desnuda.

De estos fragmentos aparentemente insondables parten Deleuze y Gadamer intentando poner un orden. Le ponen corbata a Heidegger y lo hacen aceptable para la filosofía. Heidegger no fue un poeta, y sus reflexiones parecen muchas veces balbuceos. Parecía tratar de decir algo que no siempre pudo poner en conceptos. No es, por ello, de sorprender que su trabajo más intrigante, *Hölderlin o la esencia de la poesía*, tenga que ser leído necesariamente a la luz de la inspiración del genial poeta. En este último libro Heidegger parece darse cuenta que la especulación filosófica no es

---

<sup>42</sup> G. W. F. Hegel, *Filosofía del arte o estética*, Abada—UAM. Madrid, 2006, 556 pp, pp 59, 61.

suficiente para aprehender la poesía así que propone al arte como un sujeto no-filosófico, es decir, a partir de ese momento apunta que lo que hará no será una especulación estrictamente racional, sino una elucidación de la experiencia estética a través del poema mismo. No una interpretación, insisto, sino una exploración de la sensación de vivir frente al misterio... Palabras arcanas y probablemente, para muchos, producto de la mente de un alucinado; empero, la culminación de un desengaño, de la aceptación de que no todo puede ser conceptualizable racionalmente.

¿Qué es la poesía?, ¿cómo puede ser al mismo tiempo histórica y transhistórica, subjetiva y transubjetiva?, ¿cómo puede tener características de un sujeto trascendente y al mismo tiempo estar anclada en la experiencia única del hombre, de esta tierra, de las sensaciones?

E2)

Volvamos la mirada brevemente al maestro de Heidegger, Edmund Husserl, para advertir la diferencias entre ambos pensadores y sentar las bases de la “respuesta” que pretendo dar a los cuestionamientos hasta aquí expuestos. La fenomenología de Husserl comienza simplemente llamando la atención sobre la realidad en tanto sensación, en tanto sensación *humana*, fenoménica o como prefieren llamarla, *mundana*. Él inicia precisamente en donde comenzamos estas páginas: sobre la realidad fuera de nuestros sentidos no podemos decir nada —no sabemos si existe el noumèno kantiano, una “cosa en sí”, ni es algo realmente tangible para nosotros. Nuestra realidad es aquello que se nos presenta como algo sensible, todo lo que nos rodea, todo lo que nos circunda. Podemos, desde la óptica de Husserl, pensar entonces que sólo nos movemos entre “representaciones” fenoménicas. Sin embargo ello no las hace menos reales; al contrario, representan toda nuestra realidad.

Husserl se da cuenta también que este cúmulo de sensaciones se nos presenta como un caos —algo también mencionado en la introducción—, por lo que propone una ciencia que haga posible encontrar lo que es *esencial* en nuestras sensaciones: encontrar, por ejemplo, cuáles son las características esenciales en nuestra percepción del objeto llamado “silla”. De esta manera, según Husserl, es posible llegar a la *esencia* de los objetos percibidos, dando así un paso crucial para un verdadero conocimiento, dejando atrás las estériles construcciones puramente teóricas de la filosofía anterior. Su método es una reducción *eidética*.

Con todo el respeto que me merece tan importante filósofo, me atrevo a señalar que su intento —que no por nada es llamado fenomenología trascendental— plantea



que existe una esencia trascendental en las representaciones sensibles y que es posible llegar a esta esencia a través del estudio filosófico. Tal idea me parece un regreso tramposo a la filosofía platónica y su *topos uranus...* Pero lo realmente importante es que Husserl no se da cuenta de que pretender reducir la experiencia sensible a un conjunto de características esenciales no es más que recurrir al lenguaje en su expresión cotidiana. En efecto, el lenguaje cotidiano —en tanto que convencional— reduce el objeto sensible a sus atributos esenciales y lo muestra simplemente como una abstracción. Así, la respuesta buscada por Husserl estuvo todo el tiempo frente a sus narices. Y es una respuesta que, mucho lo temo, no resuelve nada en absoluto pues reducir la realidad sensible a sus características *esenciales* (y aparentemente trascendentales) a través de una investigación *eidética* es despojarlo precisamente de lo que lo hace real: de su cualidad sensible, de su naturalidad. El lenguaje en ese sentido es una abstracción, una reducción de la realidad a una convención, una cárcel del sentido.

Heidegger retoma la idea original de Husserl, pero desconfía de su método y de sus conclusiones. En su *Ser y tiempo* anota que la visión trascendental es un error, en tanto que toda realidad conocida por el ser humano es necesariamente una sensación, es una realidad fenoménica. Apunta también que —de cualquier manera— la existencia de un lenguaje convencional es necesaria para dar origen al *mundo* humano. Las potencias ignotas y pujantes de la tierra son, es verdad, la realidad sensible, pero toda existencia humana es siempre desde un punto de vista estrictamente lingüístico. Como Hegel, a quien mucho debe *Ser y tiempo*, concluye que todo universo es una manifestación del hombre. Sin embargo, a diferencia de éste, la filosofía de Heidegger considera que la historia —más que la Historia, el tiempo, el devenir— no se da por un plan del Espíritu absoluto eso sería regresar a un plano casi trascendental, destronando a dios para instalar al hombre en abstracto—, sino por la *incompletud* del ser humano; ente en pos de hacerse, de realizarse. Así, la primera posición de Heidegger es una doctrina hegeliana que se interesa más por la sensación de estar vivo que por construir un sistema cerrado en sí mismo.

E3)

De cualquier manera, en escritos posteriores de Heidegger, éste se da cuenta que la conclusión a la que se llega siguiendo su idea original hasta sus últimas consecuencias es un solipsismo humano: una reducción del mundo a la manera en que el hombre lo concibe. Tal concepción se acerca no sólo a Hegel, sino, dada su

negativa a aceptar un sujeto trascendental como el Espíritu absoluto, al marxismo. Algo inaceptable y propio de la Ilustración —que para entonces ya había mostrado los peligros a los que llevaba, desde las lecturas estúpidas de Nietzsche hechas por locos darwinistas hasta los no menos ineptos intérpretes de Marx que construyeron gulags y demás linduras—: entronar al hombre y la razón como el centro de todo el universo.

¿Qué hacer? Recurrir a un absoluto trascendente sería regresar a la Filosofía clásica y relegar la cualidad de concreto y sensible que Heidegger —después de *Ser y tiempo*, cuando dejó atrás la visión hegeliana del mundo propuesta en ese libro— valoraba por encima de cualquier suposición teórica. Sería dejar de lado la “experiencia de existir”, de “ser-ahí”, por una explicación teórica que lleva a un juego puramente abstracto y de sistemas conceptuales.

*Hölderlin o la esencia de la poesía*<sup>43</sup> es la respuesta de Heidegger a tal galimatías. Una lectura apresurada de este texto puede hacernos pensar que se trata de un llamamiento al mero irracionalismo. En efecto, Heidegger, basado más en el “sentimiento de ser-ahí”, en el “sentimiento de criatura” que en una teoría— es decir, más valiéndose de una sensación que de un complejo teórico— concluye que la potencia ignota que nos mueve, que nos hace *sentir* constituye una experiencia, una cualidad del *ser* anterior inclusive al pensamiento. Algo semejante ya había sugerido en *Ser y tiempo*: el ser humano es el ser que tiene dos nacimientos, el primero en la tierra —la potencia original, el universo de las sensaciones— y otro, posterior, en el mundo —el universo donde el caos sensible se ordena a través del lenguaje y el acontecer humano, la cultura. Mientras todo ser vivo nace en la tierra, el mundo es exclusivo del ser humano, es un espacio que se va construyendo tanto por la suma de los hombres, como por el hombre mismo; es un continuo *hacerse*.

Pues bien, en los escritos posteriores resalta la presencia de esa potencia ignota que es la tierra, la sensación, el instinto, como la realidad que preexiste la existencia mundana del hombre. Tal idea, cercana al vitalismo y al irracionalismo, sin embargo no culmina con la destrucción caótica del irracionalismo nihilista ni con el pesimismo de Schopenhauer. Desde *El origen de la obra de arte* Heidegger privilegia la pasividad, escuchar los elementos, abrir los ojos al mundo. En contra del espíritu cientificista y tiránico de la época moderna, propone el silencio del campesino, la contemplación del misterio.

---

<sup>43</sup> Por supuesto desde *El origen de la obra de arte* la dirección de la filosofía de Heidegger acepta que el arte no es racionalizable, escapa al concepto.

Aun así, los últimos escritos de Heidegger no son un llamamiento a la mera pasividad ni al abandono del mundo racional como tanto han pregonado sus enemigos —Eagleton llega al extremo de hacer coincidir su pensamiento con el nacionalsocialismo—, sino la admisión de la existencia sublime y primordial de esa otra realidad ajena a nuestros límites racionales. No hace escapar esa realidad al plano de lo trascendental porque no señala su presencia sino como una sensación, como algo vivo y tangible, como una fuerza que no nos está vedada; que percibimos diariamente, pero que no podemos apreciar por estar encerrados en lo cotidiano de la existencia humana, en preocupaciones y asuntos que nos enajenan, en la mediocridad y la alienación.

Empero, no me canso de indicarlo, este señalamiento —la pasividad del campesino frente al ajetreo del hombre moderno—, ese abrirse a la tierra no implica tan sólo un escape del mundo humano, sino sobre todo un *diálogo* óntico, no lingüístico. ¿En dónde se encuentra ese diálogo?, ¿qué cosa participa al mismo tiempo de la tierra y del mundo, es un diálogo y una contemplación? La respuesta no se nos esconde: en el arte.

Antes de continuar quiero apelar a la experiencia del lector, del lector de poesía, del amante, del hombre que se levanta cada mañana; no del teórico que juega con los conceptos, sino del individuo.

En páginas precedentes escribí que la poesía nace de una contemplación del misterio, de la sensación —¿hay acaso alguien que no haya vivido esa sensación indecible?—, he dicho que la presencia de ese misterio ha impulsado al hombre a decirlo con una fuerza irresistible —¿alguien hay que no haya sentido que de repente ante una experiencia se le agotan las palabras? Posteriormente afirmé que la poesía de alguna manera es dicha y que es la presencia misma de una revelación súbita, de un misterio que se presenta a nuestros sentidos —¿existe alguien a quien una obra artística no lo haya *iluminado*?

¿Qué es la poesía?, ¿acaso, como parece sugerirlo Heidegger, es un puente entre este mundo y otro, el original, el de las sensaciones?

Leemos en el *Hölderlin*:

*El hombre ha experimentado mucho  
Nombrado a muchos celestes,  
desde que somos un diálogo  
y podemos oír unos de otros*

[...]

Desde que somos un diálogo, el hombre ha experimentado mucho, y nombrado muchos dioses. Hasta que el habla aconteció propiamente como diálogo, vinieron los dioses a la palabra y apareció un mundo. Pero, una vez más, importa ver que la actualidad de los dioses y la aparición del mundo no son una consecuencia del acontecimiento del habla, sino que son contemporáneos. Y tanto más cuanto que el diálogo, que somos nosotros mismos, consiste en el nombrar los dioses y llegar a ser el mundo en la palabra.

Pero los dioses **sólo pueden venir a la palabra cuando ellos mismos nos invocan, y estamos bajo su invocación**. La palabra que nombra a los dioses es siempre una respuesta a tal invocación. Esta respuesta brota, cada vez, de la **responsabilidad de un destino**. Cuando los dioses traen al habla nuestra existencia, entramos al dominio donde se decide si nos prometemos a los dioses o nos negamos a ellos.<sup>44</sup>

Ya en *El origen de la obra de arte* Heidegger apunta que la poesía no es un lenguaje igual al cotidiano. A semejanza de lo que antes habían dicho —desde un punto de vista muy distinto, es cierto— los formalistas rusos, el pensador alemán considera que la poesía es una extrañeza, una singularidad del lenguaje. Esta extrañeza no le viene por ser un discurso sin sentido, sino porque presenta características exclusivamente sensibles. Es decir, nos dice algo, sin embargo, este decir algo, no se restringe a las cadenas lógicas del discurso cotidiano; se presenta como una sensación, como una *develación*, *aletheia* (ἀλήθεια). Ante algo semejante pasamos de la extrañeza a la contemplación sensible, a la experiencia estética. Así, a través de la obra artística podemos contemplar la potencia de la tierra: una contemplación que no estriba en una actitud puramente pasiva. Abrirse al mundo es también participar de él.

Pero mejor todavía podemos entender este diálogo por lo dicho en las citadas páginas del *Hölderlin*... No es que la poesía sea un vehículo, sino que la poesía es el punto donde el hombre y la tierra se encuentran: el temblor entre la tierra y el mundo es el arte. Como escribe refiriéndose al poema de Hölderlin: la fuerza primordial; los dioses —la tierra, *ungrund*, o mejor, *abgrund*— arrastran al hombre a nombrarlos, pero no existen hasta que éste los canta. El arte, la poesía, es un diálogo entre el hombre y el cosmos: un diálogo que funda al mundo y le da vida a los dioses que en la tierra habitan. No es un medio para llegar a algo que ya preexistía, sino la aparición— la fundación— de nuestro mundo. Abrirse al mundo, escucharlo, es también darle voz, participar de él.

---

<sup>44</sup> Martin Heidegger, *Hölderlin o la esencia de la poesía*, en *Arte y poesía*, FCE, México, 2007, ISBN: 968—16—7778—1, 110 pp, pp 100, 101.

El pensamiento de Heidegger mucho tiempo me ha intrigado y deslumbrado. De su lectura —y de las geniales intuiciones, que tanto le deben, expresadas por Octavio Paz en *El arco y la lira*— pasé pronto a algunas pequeñas interrogantes y suspicacias. Sin negarlo, quisiera anotar que a pesar de sus esfuerzos, muchas veces —lo atestiguo con experiencia— su pensamiento puede parecer demasiado inasible, casi arcano. No sólo ello, sino que atiende tanto al acto de *hacer* poesía —a la experiencia del poeta— que se olvida del lector. Lo mismo sucede en *El arco y la lira*. Es por ello que antes de empezar las páginas finales de este capítulo apelé a la experiencia del lector. En cierto sentido, todo mi esfuerzo —que me ha divertido bastante— ha ido encaminado a subsanar esa omisión. La poesía es *también*, y siempre, la lectura de la poesía. La *recepción* de la poesía en las distintas civilizaciones y épocas fue el tema del primer capítulo, así como ciertas características de la manera en que se manifiesta esta *lectura* lo fue en los siguientes. Estas observaciones supusieron entrar a una problemática compleja que he tratado de hacer visible. Ahora es tiempo de aventurar mis conclusiones antes de un balance final.

F)

La lectura de la poesía implica una sensación: el poema dice lo indecible, presenta en toda su vivacidad una experiencia, una develación. La lectura de un poema no se realiza a través de una abstracción y de una asimilación en el discurso de una serie de conceptos vueltos premisas en un discurso, es decir, no se aprehende con la razón. El poema es sensación y presencia: no es posible reducirlo a una anécdota ni a un concepto. El ritmo —esa fuerza que nos arrastra y guía, ese fluir en el tiempo— y la imagen —desafío a la lógica del lenguaje, presentación de lo indecible— nos *ofrendan* de nuevo lo sensible, la experiencia. No es posible abstraer el poema sin hacerlo perder su realidad física. Como anoté en alguno de los anteriores capítulos: el poema tiene una realidad física innegable, completa en sí misma. Su existencia es tan innegable como la de un árbol o la de un río, como la de las nubes o la del ave en el árbol.

Sin embargo, para que el poema se realice plenamente es necesario que sea leído por alguien. Que alguien, un individuo, sienta la experiencia en sí mismo, que viva esa develación sensible del mundo. De cualquier manera, como también lo anoté antes, la revelación que ha de vislumbrar no es posible sin su participación. No porque se trate de una interpretación, como apuntó Gadamer al principio, sino porque el mundo que revela no es un absoluto trascendente, sino el mundo que ese hombre ha vivido. Cuando el poema canta a una presencia amada, esa presencia no es un abstracto ni

una imagen de la trascendencia —un absoluto—, sino el rostro que ese individuo ama; un cuerpo, una figura. La muerte que llora el poema no es la idea de muerte ni la muerte como una presencia trascendente, sino la muerte que sucede, la que lloramos, una pasión; algo que nos *sucede* y que tememos, condenamos o festejamos.

La poesía no es un ente completo en sí mismo cuya única característica es ser sensible pues toda sensación implica un sujeto que la sienta; tampoco depende únicamente del sujeto que la percibe pues tiene una presencia física: el poema. El poema es una *potencia de ser*, una aparición verdadera, sensible, física, pero que precisa del hombre para *ser*. Sólo existe realmente cuando un individuo le da vida a esas palabras, cuando les da cuerpo en su vida misma. Hasta ese momento no existe sino como una potencia. De la misma manera, el hombre no ha tenido las palabras para cantar su mundo, sino hasta que se encuentra, en un momento casi glorioso, con el poema. En ese momento aquello que ha permanecido como una sensación informe adquiere forma y vida; el mundo se le revela y se canta. Si el poema no existe plenamente sin el lector, también es justo apuntar que el hombre no existe íntegramente sino hasta que se encuentra con el poema. El rostro de la poesía es el de cada uno de los hombres, el de uno en particular, pero también es cierto que el hombre sólo lo es por el canto que le ha dado rostro. Todo es un diálogo, pero no un diálogo a la manera gadameriana, encerrado en el lenguaje, sino el diálogo erótico de los amantes, un diálogo óntico en el sentido que nos cumple cabalmente, nos permite *ser*. Sin ese diálogo podemos seguir existiendo, es cierto. Ni desaparecería la tierra y sus potencias ni el mundo del ser humano. Sin embargo, sólo por ese diálogo podemos decirnos seres humanos, vivos, existentes, en ese diálogo pactan la tierra y el mundo.

La poesía es transubjetiva porque no se agota con una lectura: la forma en que yo la percibí no sólo *puede ser* diferente, sino que *necesariamente* lo es de cualquier otra, pero no es la única. Mi experiencia fue verdadera, pero la de otra persona también lo es. No sucede como en el discurso filosófico o científico, donde sólo una *interpretación* es la correcta. La poesía es estrictamente subjetiva, pero ahí mismo radica su transubjetividad: todos la sentimos, ninguno la siente de la misma manera. En ello también radica su transhistoricidad: para que exista debe estar enclavada en una historia —social y personal— determinada, de otra manera es imposible que la potencia tome cuerpo, sin embargo, esa lectura no es la única. Es histórica y a la vez, transhistórica.

El canto le da presencia a lo que antes fue una potencia de ser: la tierra y el mundo; escuchamos en esas palabras —como creadores o como lectores— una voz que

nos llama, pero sólo a través de ellas esas voces adquieren cuerpo. Nosotros somos los fundadores del universo, como escribió Nietzsche, pero sólo en ese canto nacido de los dioses, de la sensación —terrible y atrayente; bella y dolorosa— que nos envuelve —el misterio, el cuerpo, lo sagrado del cuerpo y el mundo— encontramos nuestro propio rostro. Nuestro rostro es el canto.

## Cerrar los ojos, cantar al sol

A) A1)

El arte fue, para los filósofos posthegelianos, la base de sus reflexiones. Mi cometido inicial no fue nunca tomar al arte como base para una reflexión ontológica, sin embargo no puedo evitar la tentación —y las tentaciones existen para caer en ellas— de escribir algo más en estas páginas a modo de conclusión y colofón.

Empero, primero quiero hacer una declaración para los estudiosos de literatura que estén leyendo estas páginas.

Gran parte del esfuerzo —y la diversión— de este escrito inició como una respuesta a los estudiosos de literatura —la mayor parte de ellos pomposos, satisfechos de sí mismos, enamorados de sus interpretaciones y análisis estructuralistas. Como anoté insistentemente a lo largo de estas páginas, la idea de interpretación de un texto poético es, en principio, el legado de una visión de la poesía que la rebaja a ser tan sólo un medio a través del cual se puede acceder a un conocimiento. Una visión que considera que el poema por sí mismo no es más que un adorno, un código que no tiene valor por sí mismo; lo importante radica en el mensaje que de él podamos extraer. Leemos toda la poesía como si de una alegoría medieval se tratase.

La alegoría es una creación cuyo verdadero sentido no radica en la sensación, sino en la interpretación que de ella se tenga. A diferencia del mito o del poema épico, lo que en ella nos cuenta no debe ser confundido con la realidad; debe ser leído con el entendimiento, como un código detrás del cual se encuentra el conocimiento, la sabiduría, la moral. La alegoría colinda y nace en la fábula: es el sueño pedagógico perfecto de Platón. En la alegoría, el arte ya no es un festín para los sentidos, sino una lectura para la inteligencia. ¿Es esto poesía?, ¿es esto arte? En ese caso, arte puede serlo tanto un escrito de Rimbaud como uno de Hegel; tanto una lámina de anatomía como una pintura de Miguel Ángel... Todo es interpretable.

Respecto al odio a la poesía como sensación— lo que la rebaja a ser apenas un “constructo” bello y superfluo o, acaso, un medio para *querer decir* algo, un signo de otra cosa; un método propedéutico— dice Nietzsche:

En verdad, no existe antítesis más grande de la interpretación y justificación puramente estéticas del mundo que la doctrina [que] relega al arte, todo arte, al reino de la mentira, es decir [que] lo niega, lo reprueba, lo condena. Detrás de semejante modo de pensar y valorar, el cual, mientras sea de alguna manera auténtico, tiene que ser hostil al arte, percibía yo también



desde siempre lo hostil a la vida, la vengativa, rencorosa aversión contra la vida misma [...] El odio al “mundo”, la maldición de los afectos, el miedo a la belleza y a la sensualidad, un más allá inventado para calumniar mejor el más acá, en el fondo un anhelo de hundirse en la nada, en el final, en el reposo [...] ante la moral [...] la vida tiene que carecer de razón de manera constante e inevitable, ya que la vida es esencialmente amoral [...]<sup>1</sup>

Heidegger añade a esto un apunte acerca de lo “intrascendente” que puede parecer, en un principio, la obra artística:

La poesía se muestra en la forma modesta del juego. Sin trabas, inventa su mundo de imágenes y queda ensimismada en el reino de lo imaginario. Este juego se escapa de lo *serio* de la decisión que siempre de un modo u otro compromete (*shuldig macht*). Poetizar es por ello enteramente inofensivo. E igualmente ineficaz, puesto que queda como un hablar y decir. No tiene nada de la acción que inmediatamente se inserta en la realidad y la transforma. La poesía es como un sueño, pero sin ninguna realidad, un juego de palabras sin los serio de la acción. La poesía es inofensiva e ineficaz.<sup>2</sup>

Sin embargo esto no quiere decir que desprecie las alegorías. No es así. Ya lo escribí: hay momentos en que el poema alegórico trasciende la rígida y estéril estructura del género y adquiere cuerpo. Deja de ser tan sólo un mecanismo y nos entrega, también, al mundo. Es Dante guiado por el Infierno y en la contemplación de Beatriz; es la sed de siglos en los belfos del hombre nacido en *Muerte sin fin*; es el dolor y la angustia del despertar, la aventura de Sor Juana. Momentos que se resisten a la simple interpretación e irradian vida.

A2)

La poesía es —como podemos convenir **no** por lo escrito en este estudio, sino por nuestra propia experiencia— aquello que nace de una revelación sensible, algo que dice lo indecible, que presenta vívidamente lo que sentimos, lo que antes sólo habíamos podido intuir veladamente. Si la poesía no puede abstraerse ni explicarse —reducirse a un concepto manejable— sin hacerla perder todo lo que es, entonces, ¿por qué

---

<sup>1</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, óp. cit., pp 32, 33. Posteriormente Nietzsche hará de este antagonismo fundamental el centro de sus odios. No sólo al moralista, sino sobre todo al racionalista (todo racionalista es también un moralista, como lo sabía Sócrates) y sobre todo al “enamorado del arte” que busca a la obra para “escapar” de la vida. Todos son unos cobardes, unos apocados que niegan su propio cuerpo, el milagro que es todo instante. Niegan la esencia misma del arte.

<sup>2</sup> Martin Heidegger, *Hölderlin o la esencia de la poesía*, en *Arte y poesía*, óp. cit., p 96. Como ya ha podido notarse, esta idea que expone Heidegger es sólo mostrada para posteriormente oponerse a ella. El arte es juego, pero un juego en el que *se nos va la vida*, del que depende el mundo. Lo maravilloso de ese diálogo es *precisamente* su condición de *juego* —maravilloso y terrible—, opuesto a la “seriedad” de la existencia.

insistimos en hacer interpretaciones y análisis formales como si de un mecanismo o un objeto se tratara?, ¿por qué no aceptamos desde un principio que todo intento de interpretación es inútil?, ¿por qué privilegiamos en los estudios literarios— los análisis y las interpretaciones sobre la experiencia sensible y personal misma?

Mi intención no es de ningún modo impedir que se sigan haciendo estudios e interpretaciones de los poemas, sino que se acepte que ninguna de estas interpretaciones agotará al poema, que ni siquiera rozará su presencia verdadera, siendo ésta irremplazable, imposible de abstraer o explicar. Desengañar a todos esos hipócritas que piensan tener la “verdad” de un poema en su interpretación personal; los mismos que amonestan a cualquiera que se atreva a proponer otra lectura. Los que hacen que tantos y tantos estudiantes de literatura olviden para siempre el placer *físico* del texto, esa revelación, para convertirse en exégetas de escritorio o refugiarse en el análisis estructural o la lingüística. Pretendo que dejen de tomar todo tan en serio, que puedan reír, sufrir y bailar al son del poema de nuevo.

Por supuesto, ello no implica que todos deberíamos estar bailando desnudos por los pasillos y jardines de las universidades con una botella de vino y un poema en los labios —eso mejor déjenmelo a mí. El *estudio* de la literatura —si es que podemos seguir llamándolo de esa inhumana manera— implica también —¿por qué no?— un análisis y una interpretación. Sin embargo, una vez desengañados de toda pretensión necia podemos llegar a ser verdaderamente libres. Todo escrito alrededor de un poema —de una obra artística, sea cual sea ésta— debería de ser antes que nada un homenaje humilde a aquella obra que por un momento nos iluminó y al mismo tiempo un juego desfachatado con el mundo: un diálogo, una fiesta. De esta manera, esos estudios —otra vez esa horrible palabra, propongo el término *divertimentos*— habrán de ser por un gusto y un impulso personal, no por simple trabajo de escritorio, por una *obligación intelectual* (¿cuántas veces no hemos oído decir “no me gusta, pero alguien debe hacerlo”?). Ello, por supuesto, no implica una pérdida de rigor, sino la imposición de un rigor propio: todo juego precisa de unas reglas, pero esas reglas serán propias. Revelar por fin la verdad sobre los estudiosos de literatura —y del ser humano todo—: holgazanes, inútiles, sensuales: *homo ludens*, como escribió Huizinga. La vida es juego, dolor, desesperación; alegría, serenidad; la vida es canto.

De cualquier manera, no hay que ser demasiado presuntuosos, es obvio que no por ello los juegos creados van a ser todos admirables. Habrá de todo, sin embargo, por lo menos tendremos la libertad para escribir. Si al final de nuestra vida nada hemos hecho que *valga la pena*, ¿qué importa? No tratamos de hacer poemas, sino un

sentido homenaje a la vez que una diversión. Pero, ¿quién sabe?, es posible que aparezca un escrito comparable con los de Reyes: obras de arte en sí mismos. Algo bastante improbable, pero todo es posible. Al menos será divertido intentarlo.

Por mi parte no veo problema con que alguien haga una interpretación de un poema basándose en una teoría mística u ocultista o en los ejercicios conceptuales del marxismo más rancio. A mí, personalmente, me parece muy aburrida la segunda opción, pero acepto que haya gente bien intencionada y con poca imaginación. De cualquier manera, prefiero besar un cuerpo amado que perder el tiempo en semejantes ejercicios. Simplemente apunto: no conviertan sus juegos en una norma; sus diversiones en una dictadura. Diviértanse.

Una vez cometida esta *intempestiva* respuesta, puedo caer en mi tentación.

B) B1)

La realidad del hombre está en el lenguaje. Cada lenguaje encarna en una historia, en un sistema, en una cultura. Sólo de esta manera podemos existir como seres humanos y construir un mundo. El mundo en que habitamos es necesariamente social; a la vez es un puente entre los hombres y una cárcel ante el mundo. Acaso es una ventana a través de la cual nos llegan —veladas— las formas de una existencia que alguna vez recordamos.

Para las cultura antiguas y las “primitivas”, el lenguaje es un don de dioses: para estas culturas la lengua originalmente no es una cárcel, sino la manera en que lo divino se hace presente en el mundo: un rito y un mito. La separación entre el mundo y el hombre se subsana con el lenguaje: hablar es presentar, es hacer presente un instante del mundo en toda su vivacidad. ¿Qué lenguaje es ese donde el mundo de los hombres y el de los dioses pactan, en el que no somos sólo un vacío sino un diálogo con el mundo?, ¿cuál es el lenguaje original del que hablan todas las tradiciones, la presencia de lo sagrado?, ¿cuál es ese lenguaje que trasciende al lenguaje, donde la lengua escapa al juego conceptual y es presencia?, ¿de qué y en qué lenguaje hablan los mitos?

B2)

Antes había escrito que la teoría convencional de los lingüistas para explicar el nacimiento del lenguaje humano es que surgió para satisfacer nuestras necesidades. No es posible oponernos del todo a esta idea: indudablemente **hoy** la principal función del lenguaje es utilitaria. Hablamos para satisfacer nuestra hambre, para manifestar

nuestro sueño, para obtener información útil para nuestra supervivencia o simplemente nuestra comodidad. El lenguaje escrito mismo —según nos muestran las evidencias más antiguas— nació simplemente como un testimonio de actividades comerciales y para códigos jurídicos.

Empero, existen problemas graves con la lógica que manejan estos mismos pensadores —hacen trampa en su propio juego—: si hubo un grupo de seres vivos que habían podido llegar al punto en que podían haber creado un lenguaje, ello implica que habían sobrevivido. Si habían sobrevivido ello quiere decir que habían satisfecho sus necesidades básicas. Por tanto, no tenían ninguna necesidad de satisfacer nada más: no había necesidad de un lenguaje más complejo del que habían utilizado hasta ese momento.

Argumentar que el hombre es un ser social con necesidades ya distintas a las satisfechas hasta ese momento es una salida ingeniosa. Después de todo ni nuestra sociedad ni las que crearon el lenguaje escrito por vez primera en Sumer serían posibles sin la lengua. Empero, ¿cómo es posible el desarrollo de una sociedad semejante sin el lenguaje, lo mismo cuyo origen pretendemos explicar?

Podría decirse que el hombre en tanto tal nace con el lenguaje —que éste es la manera en que el hombre compensa sus deficiencias físicas. Con el lenguaje no sólo somos conscientes de nosotros mismos, sino que podemos comunicarnos —entes sociales después de todo— y crear sociedades y culturas: engendrar nuestro mundo del caos que nos presenta la realidad, ese cúmulo de sensaciones e instintos. Todo ello es verdad, empero, ¿cómo surgió el hombre sino a través de ese lenguaje?, ¿es que primero tuvo consciencia y después lenguaje o al revés?, ¿cómo fue posible algo así?... Y aun en el caso de que un ente consciente de sí —un ser humano— haya creado un código para comunicarse, ¿cómo se hizo entender? Más todavía, suponiendo que un día aciago para el universo un grupo de seres que —de repente— fueron conscientes de sí decidieran crear un código convencional para comunicarse, ¿cómo hicieron para decidir ese código si no tenían lenguaje? Bueno, siempre queda el recurso de hacer intervenir a un individuo trascendente. Ello soluciona todos estos problemas —y no puedo oponerle nada—, pero significa renunciar a las explicaciones que se presumen racionales.

Bueno, aunque me encanta advertir tautologías y señalar a los supuestamente “racionales” expertos que cometen tal cantidad de desvaríos, debo continuar. ¿Cómo explicar el nacimiento de nuestro lenguaje sin necesidad de hacer intervenir a un *ente* trascendental, un dios?, ¿qué tipo de lenguaje sería éste?

Escribe Heidegger en el *Hölderlin* que:

*Pleno de méritos, pero es poéticamente como el hombre habita esta tierra.*

Lo que el hombre hace y persigue lo adquiere y merece por su propio esfuerzo. "Sin embargo —dice Hölderlin en duro contraste—, todo esto no toca la esencia de su morada en esta tierra, todo esto no llega a la razón de ser de la existencia humana." Esta es "poética" en su fundamento. Pero nosotros entendemos ahora a la poesía como el nombrar que instauro los dioses y la esencia de las cosas. "Habitar poéticamente" significa estar en la presencia de los dioses y ser tocado por la esencia cercana de las cosas. Que la existencia es "poética" en su fundamento quiere decir, igualmente, que el estar instaurada (fundamentada) no es un mérito, sino una donación.

La poesía no es un adorno que acompaña la existencia humana, ni sólo una pasajera exaltación ni un acaloramiento y diversión. La poesía es el fundamento que soporta la historia, y por ello no es tampoco una manifestación de la cultura, y menos aún la mera "expresión" del "alma de la cultura".

Que nuestra existencia sea en el fondo poética no puede, en fin, significar que sea propiamente sólo un juego inofensivo. Pero ¿no llama Hölderlin mismo a la poesía, en la primera palabra-guía citada, "la más inocente de las ocupaciones"? ¿Cómo se compagina esto con la esencia de la poesía que ahora explicamos? Con esto retrocedemos a la pregunta que de pronto habíamos puesto a un lado. Y al contestar ésa pregunta tratemos a la vez de resumir ante la mirada interna la esencia de la poesía y del poeta.

El primer resultado fue que el reino de acción de la poesía es el lenguaje. Por lo tanto, la esencia de la poesía debe ser concebida por la esencia del lenguaje. Pero en segundo lugar se puso en claro que la poesía, el nombrar que instauro el ser y la esencia de las cosas, no es un decir caprichoso, sino aquel por el que se hace público todo cuanto después hablamos y tratamos en el lenguaje cotidiano. Por lo tanto, la poesía no toma el lenguaje como un material ya existente, sino que la poesía misma hace posible el lenguaje. La poesía es el lenguaje primitivo de un pueblo histórico. Al contrario, entonces es preciso entender la esencia del lenguaje por la esencia de la poesía.

El fundamento de la existencia humana es el diálogo como el propio acontecer del lenguaje. Pero el lenguaje primitivo es la poesía como instauración del ser. Sin embargo, el lenguaje es "el más peligroso de los bienes". Entonces la poesía es la obra más peligrosa y a la vez "la más inocente de las ocupaciones".

En efecto, cuando podamos concebir ambas determinaciones en un solo pensamiento, concebiremos la plena esencia de la poesía.<sup>3</sup>

Heidegger, siguiendo a Hölderlin, llama al lenguaje el "más peligroso de los bienes". Como escribí en la introducción, el lenguaje nos hace *ser* humanos. El ser es consciente de sí, por tanto es consciente de su finitud —el lenguaje nos hace ser mortales. Asimismo, es consciente de su soledad —nos entrega a la desesperación y a la angustia. No sólo eso, el lenguaje, a pesar de permitirnos crear un mundo, ser creadores de nuestro propio nacimiento —sólo un ser consciente de sí es libre—,

---

<sup>3</sup> Martin Heidegger, *Hölderlin o la esencia de la poesía*, en *Arte y poesía*, óp. cit., pp 104, 105.

también nos hace correr el riesgo de enajenarnos con un universo propio, sin vida. Separarnos para siempre de la contemplación original, ser esclavos de nuestras propias creaciones. Eso es lo que ha sucedido en la civilización humana: encerrada y feliz en su propia maquinaria que acaba concibiendo al hombre como un instrumento más: alienándolo.

A pesar de esto, también lo llama “la más inocente de las ocupaciones”. ¿Por qué?

El lenguaje original de los hombres es la poesía: la lengua no nació de una necesidad de comunicarnos ni de un pacto social —a pesar de que sea también una forma de comunicación social y un pacto—, sino de una necesidad de cantar, de un impulso al canto.

B3)

La *realidad* es aquello ignoto, es una fuerza terrible, maravillosa e inocente al tiempo que se opone a la muerte, es la vida; el misterio que nos circunda. Los animales no tienen una consciencia de esa fuerza: viven en ella. El ser humano, en tanto es consciente, *conoce* la existencia de ese cúmulo de sensaciones, de intuiciones, de presencias vívidas que lo rodean. Esa sensación absoluta es lo sagrado: la vida, aquello que lo excede, que lo atemoriza y lo cautiva. Ante esa revelación sublime, sólo hay una respuesta, una forma de dialogar eróticamente, sensiblemente, con aquello otro, de hacerlo presente: el canto.

Todas las artes nacen en ese momento; el ser humano es antes que todo un ser que siente, un ser que hace arte. La música hace presente esa experiencia por el ritmo, el baile con el movimiento corporal, la pintura con la expresión gráfica, la poesía con el canto. Cada una de las artes nace como un todo sagrado en la ceremonia que hace presente al mundo: el arte es la presencia de lo sagrado, un mito vivo, un rito original y recién nacido. Cada vez y siempre nuevo, brillante al sol, sin ataduras.

La tierra es una potencia de ser, una fuerza informe y devastadora, inagotable e inapresable. La poesía, sin reducirla ni desnaturalizarla, la nombra, le da cauces. La fuerza sin límites se ha dicho y es ahora manantial; misterio, dolor y vida. Cantar a los dioses es darles presencia: cantar el mundo es fundarlo. Todo es diálogo y comunión, un diálogo sensible, un beso, la caída del agua en la tierra.

¿Qué es la fuerza que nos permite decir esa experiencia?, ¿qué es lo que los poetas han llamado inspiración? Es la fuerza misma, es un impulso sensible, desatado, que

lleva en sí sus cauces. Es un ritmo, una cadencia, una armonía universal; una imagen, una visión, que llena al poeta y lo hace cantar<sup>4</sup>.

Los lingüistas mismos han anotado una y otra vez que cada lenguaje comporta un ritmo. De la misma manera, de la misma experiencia de la que nace la poesía es como nace el lenguaje: éste, en principio, es poesía, un canto. Como lo dicen las tradiciones de las culturas antiguas y de los pueblos primeros: el lenguaje no es, por principio, una cárcel conceptual, sino la presencia vívida y total de la realidad. La poesía es el rito y la comunión con lo sagrado, un diálogo del hombre con los dioses que moraban en su corazón, en sus sensaciones y que se hacen presentes cuando éste los canta *impulsado* por los mismos dioses; un diálogo erótico. De ahí la inspiración.

Una vez que el hombre ha cantado —que el poeta, ese ladrón de fuego, ha traído al mundo ese canto—, entonces es que puede ser posible que se forme un código convencional. El poema se vuelve fórmula y termina como una moneda casi sin valor en sí misma: lenguaje utilitario y nada más. De ahí ya es posible edificar una moral, una ciencia; en fin, una sociedad. La poesía no es el producto de una civilización ni de la historia, sino lo que le da fundamento.

¿Por qué la lengua y no la expresión pictórica, la música o el baile? No hay una respuesta definitiva. Sería bello un mundo donde nos comunicásemos a través del cuerpo —tal comunicación existe, pero sólo hasta cierto punto. De cualquier manera, el canto tiene varias características que lo hacen ideal: es efímero, no se necesita ningún medio ajeno al mismo cuerpo; no precisa una atención especial por parte del receptor... En fin, todas las características de las lenguas naturales.

Sin embargo, quizá mi opinión anterior fue un poco apresurada. Es cierto que sería interesante un universo de sordos donde nos comunicáramos por medio del cuerpo —el lenguaje de sordos que conocemos no es sino un reflejo de la palabra hablada—, sin embargo pronto nuestra propia expresión corporal quedaría oculta por la convención. Se haría ortodoxa y perdería fuerza. Es lo que le sucede al canto cuando se hace convencional y se presenta como eminentemente social: pierde vitalidad y se convierte en moneda hueca; pierde esa facultad de sorprender, el uso cotidiano la degrada.

---

<sup>4</sup> Platicando con un buen amigo, después de haber terminado estas páginas llegué a un ejemplo para esto: suponiendo que un día el hombre —todavía no racional— ve caer un rayo y se da cuenta de sus efectos. Su tribu —por llamarla de alguna manera— se acerca al árbol caído. Todos tienen esa sensación ante la majestad que acaban de presenciar y tienen ante esa majestad un impulso que los empuja a tratar de expresar el mundo. ¿Cómo lo harían? La respuesta es el canto... La pantomima, el rito, el arte: el canto, la esencia de lo sagrado. Una vez que, digamos, el sonido *cantado* se ha hecho convencional, es entonces cuando puede surgir el triste remedo al canto poético que es el lenguaje conceptual que conocemos.

No es que la lengua haya perdido su fuerza original, sino que ha sido oscurecida por la rutina y el hastío. Todas las lenguas nacen de una libertad individual ante una experiencia singular —de ahí su riqueza y variedad—, pero con el tiempo tienden a desgastarse. Es entonces cuando surge la necesidad de quebrar las reglas y cárceles que de ella se han originado. Ahí vuelve otra vez la poesía: le da palabras de nuevo al mundo. Lo dicho, cuando la actividad poética se convierte en escuela y en fórmula —en ejercicio estilístico—, entonces decae y deja de ser: se convierte en simple truco retórico, “*belleza*”, literatura. Es la pasión surgida de la poesía y de unas nuevas palabras la que le regresa su capacidad de asombro.

Ello no implica un perfeccionamiento o una evolución única en el desarrollo de la poesía, sino un simple cambio que haga que esa extrañeza ante el lenguaje siempre sea posible, fuera de disciplinas y escuelas. No a través de juegos estilísticos ni de ingenio, sino de una cualidad ignota e incomprensible que está en cada poema: la inspiración. Por ello los poemas que fueron escritos hace miles de años en China pueden emocionarnos, arrebatarnos, hacernos visible una revelación. Es esa cualidad inexplicable la que los mantiene aquí: no una forma ni un estilo, una sensación y una pasión; la presencia vívida de lo sagrado.

¿Qué es entonces la civilización, ese producto del lenguaje?, ¿de dónde viene la palabra que usan las ideologías, el concepto?, ¿cuál es su naturaleza?

El origen de la civilización, de las ideologías y de las religiones no es distinto al de la poesía. Recuerdo ahora a Blake en “All religions are one”:

- Principle I. That the Poetic Genius is the true Man, and that the body or outward form of Man is derived from the Poetic Genius. Likewise that the forms of all things are derived from their Genius, which by the Ancients was call'd an Angel & Spirit & Demon.
- Principle II. As all men are alike in outward form, so (and with the same infinite variety) all are alike in the Poetic Genius.
- Principle III. No man can think, write or speak from his heart, but he must intend truth. Thus all sects of Philosophy are from the Poetic Genius adapted to the weaknesses of every individual.
- Principle IV. As none by travelling over known lands can find out the unknown, So from already acquired knowledge Man could not acquire more; therefore an universal Poetic genius exists.
- Principle V. The Religions of all Nations are derived from each Nation's different reception of the Poetic Genius, which is every where call'd the Spirit of Prophecy.
- Principle VI. The Jewish & Christian Testaments are An original derivation from the Poetic Genius. This is necessary from the confined nature of bodily sensation.
- Principle VII. As all men are alike (tho' infinitely various), So all Religions, &, as all similars, have one source. The true Man is the source, he being the Poetic Genius.

El gran poeta nos comparte una idea dictada por su pasión, pero como tal, deslumbrante: la ideología y la religión no son sino poesía degradada, que se ha vuelto



ortodoxia, que ha perdido su cualidad principal, ser sensible. De la libertad hemos pasado a la esclavitud a unas reglas, la tiranía del lenguaje. Un juego tautológico y sin sustento en la sensación ni en la vida; una farsa sangrienta, como apunta Cioran en *Breviario de podredumbre*.

C) C1)

Escriben Deleuze y Guattari en *¿Qué es la filosofía?* que el filósofo es antes que nada un *creador* de conceptos. En esto coinciden con Nietzsche y, parcialmente, con María Zambrano. En ese sentido —el de configurar un mundo humano a partir de la palabra; el de arrancar de la nada y del caos un término y hacerlo presente— su tarea es *poiesis*, es decir, creación. Sin embargo, su creación en verdad parte de la nada. No se trata, como predijo un exaltado Nietzsche, de una tarea que hace estallar y nacer el mundo, sino de la edificación de un método sin sustento sensible, de conceptos y sistemas.

La religión establecida y ortodoxa nace como una defensa y una esclerosis. Incapaz de revivir sus mitos, se refugia en la dictadura del *otro mundo*. A través de esta defensa sobrevive algún tiempo todavía, pero también prescinde de la libertad. Y sólo de la libertad nace la poesía y esa evidencia sensible que es la inspiración. La poesía no se invoca con excomuniones ni con preceptos, sino con la experiencia de la libertad y la necesidad, de una develación. La religión hace rígida una visión y, al final, recurre a la teología y la filosofía. Construye una teoría donde alguna vez hubo vida; sustituye la sensación del absoluto por una doctrina y un método. Sólo sobrevive en el misterio, el rito.

El filósofo, escriben Deleuze y Guattari, es antes que nada un creador de conceptos. Sin embargo esta creación sólo es *necesaria* debido a que el mundo ha sido puesto en crisis. La razón hace posible esa crisis. Ante la luz de Psique, el rostro de Eros se desvanece; ante la crítica racional cualquier visión del mundo se desmorona. La filosofía intenta subsanar el mundo cuya crítica racional ha destruido. Para ello inventa conceptos; juegos racionales que forman un sistema. Empero, esta invención no proviene de un deslumbramiento ni de una experiencia sensible: es un sistema completo en sí mismo, un juego de abstracciones que funciona sólo dentro de su misma lógica. De ahí su solipsismo, su perfección, y también de ahí su futilidad y su ruina. Los grandes sistemas filosóficos con pretensiones absolutas —como lo detectaron Kierkegaard y Nietzsche, inclusive antes que ellos, Kant— son vastos

castillos contruidos sobre unas bases endeblas, sin sustento que no sea el sistema mismo, juegos lógicos, trampas discursivas; tautologías.

Pero no hay que señalar con índice flamígero, ¿qué es la sociedad humana sino un edificio construido sobre la nada? La filosofía no hace sino acentuar lo evidente: toda sociedad en tanto sistema y ortodoxia es ya en sí mismo una esclerosis del pensamiento poético. La filosofía —esto lo señalo con énfasis— no es la causa de esta enfermedad, sino al contrario; una cura. Permite la crítica, el movimiento, el cambio. Permite a la misma creación.

Cuando la poesía nacida en el mito y en la libertad de una experiencia sensible pierde su capacidad de asombro y se convierte en moneda común, en convención, es entonces cuando el mito se convierte en ortodoxia. Ya no es una comunidad de hombres libres, sino una moral de rebaño la que guía al mundo: una visión impuesta a la que el individuo se somete. A eso es a lo que ataca crítica, aunque pueda terminar —y lo haga— como un nuevo dogma.

C2)

Toda sociedad compleja se establece sobre una ortodoxia: una moral, una visión del mundo que juzga y castiga. De esta esclerosis nada escapa. Sin embargo, la mayor parte de las sociedades dejan un espacio de libertad a sus individuos, de ahí la grandeza de la antigua Grecia, del Celeste imperio. No todo estaba subordinado al Estado ni a una ideología: el hombre vivía en la historia, pero no era su esclavo. La vida no ocurre en la historia, sino en el tiempo de cada individuo. No es sino hasta que el mito se convierte en teología e institución que el individuo se somete de forma total a una doctrina. El individuo ya no vive su vida, sino que es un útil de la *eternidad*, de un plan maestro, de una construcción puramente convencional, de un juego conceptual.

El derrumbe de la religión como eje del mundo no ha supuesto una liberación ni un regreso a la existencia única y concreta del hombre. Siempre estamos atados a una religión, sólo sustituimos la sublime imagen del crucificado —ya perdidos todos los poderes de fascinación que sobre nosotros ejercía— por otros dioses disfrazados, por apocados *sucedáneos*. La razón entronizada deja de ser crítica: nacen las ideologías como los nuevos dioses; la creación de conceptos se ha convertido en un sistema completo y totalitario. Así, de la Filosofía pudieron surgir las semillas del positivismo.

Cada ideología es un sistema conceptual que pretende, ante todo, ser racional e inatacable desde la teoría. Por supuesto, también pretende ser un reflejo de la realidad, Sin embargo, si la realidad se muestra reacia a sus dictados, si inclusive

parece contradecirlos, ello no importa: siempre se puede desestimar aquello o simplemente acomodarlo al mismo sistema. Para la ideología, lo que importa no es la realidad, sino la teoría. No es la realidad la que forja el sistema, sino el sistema el que configura la realidad. Cualquier cosa que escape a los dictados de la teoría debe ser un desperfecto de la realidad, no del sistema teórico.

Creaciones teóricas, juegos conceptuales entronizados como modelos para el mundo, las ideologías son tiránicas y escrupulosas de sus principios. Vastos edificios sin ningún sustento fuera de su propia lógica, no deberían pasar de ser entretenimiento de almas anémicas y obsesionadas por el orden, pero se apoderan de la legión de hombres que ven en ellas su salvación. Tanto el positivismo liberal como el marxismo no son sino ilusiones ante un mundo que se nos escapa: la promesa de pan para un hato de anémicos que no pueden concebirse fuera de los límites de un sistema, que temen enfrentarse a la vida. No quieren ser dueños de su vida, anhelan un jefe que los guíe, sea éste un líder carismático, como en el fascismo, una teoría que entroniza al monstruo sin rostro de las masas o un juego criminal del mercado. Todo es teoría: una serie sangrienta de sistemas que nada son en sí mismos sino una creación abstracta, un desfile de conceptos que se pretenden absolutos. Todo sistema es en sí mismo intercambiable y fatuo; sin embargo, así es como ha nacido la civilización, atada a un dios que se nos ha escapado, contenta con ofrecer un juego con apariencia de verdad —por el que podamos vivir y morir—, algo con lo cual aparentar que somos salvos, para olvidar nuestro rostro: la nada.

C3)

Sin embargo quiero ser claro, esto no quiere decir que proponga una vuelta al irracionalismo. Tal vuelta es imposible y probablemente ni siquiera deseable. No soy optimista: el ser humano vive en un mundo social y a él está sujeto. El mundo que construimos es fastidioso y terrible, pero es lo que hacemos de él. La muchedumbre es estúpida e idólatra por instinto, enamorada de los sistemas y los líderes. Todo intento de liberación en el plano social se enfrenta con nuestro gusto por la farsa sangrienta; con la guerra, el horror o la simple estulticia ilustrada. No importa que cada ser humano en sí mismo sea un milagro; una vez reunidos, no tarda en surgir el cruzado, el mentecato; nos convertimos en un rebaño en busca de un líder que nos redima. Si es verdad que en las muestras de fe del pueblo se encuentra el germen de la vida, de la creencia vívida, de la poesía y la sensación, también es cierto que no es extraño que de

esa fuerza brote el odio, el fanatismo y la imbecilidad. El superhombre de Nietzsche no existe ni jamás existirá en la sociedad.

Frente a la estupidez de la sociedad es posible sugerir el vitalismo y la voluntad como una salida. Nietzsche soñó con una sociedad compuesta por hombres libres y pujantes: la razón ya no sería tan sólo crisis y construcción de sistemas cerrados, sino juego y creación. La poesía sería ya parte de la vida. Sin embargo en lugar de quedarse en el plano estrictamente individual —su modelo fue el arte, que es subjetivo— quiso llevar su sueño a la sociedad. Olvidó que ante todo una sociedad es una ortodoxia; su planteamiento amoral y estético se ve enfrentado a una construcción que precisa de una moral y de una disciplina. Al pregonar la abolición de la razón y de la crítica filosófica social abrió las puertas —sin quererlo— a una entronización del antirracionalismo, a una nueva moral, pero sin las ataduras de la razón ilustrada. Proponer algo así en una sociedad con las armas de la barbarie tecnológica a su disposición es convertir la vida en un llamamiento a una moral de esclavos ante la fuerza de la sangre. No faltará nunca el megalómano que se considere a sí mismo el superhombre y el elegido para llevar la “verdad” a las masas. No faltará nunca el Mesías imbécil que, si la realidad no le da la razón, impondrá su razón y su teoría a la fuerza. Llevar el irracionalismo y el vitalismo a un plano social es darle armas a una turba hambrienta de poder. Tanto la idiotez patentada por el capitalismo globalizado como los campos de concentración del fascismo o los horrores colectivistas del camarada Stalin son frutos de una sociedad que ha olvidado la razón y la crítica.

No, yo no apunto a una Nueva Jerusalén, tampoco a un Apocalipsis. Ignoro si alguna vez el ser humano podrá superar sus limitaciones y más bien soy pesimista al respecto. Veo más cerca una catástrofe ecológica que un jardín pleno de música; veo más cerca la desaparición de otras culturas que un respeto y un diálogo exaltado, un baile: nuestra anemia es atrayente, una multitud de famélicos es más fuerte que un artista. Hoy hemos perdido mucha de la fe en la razón que antes nos dominaba. Nuestra cultura es todavía hija de la Ilustración, pero ya no somos tan ingenuos, dudamos más. Ante esta pérdida de mundo, de esperanzas ilustradas, no hemos respondido con la libertad y el poema sino con el hastío o una vuelta a los más anémicos dioses, ya despojados de toda su grandeza, caricaturizados, convertidos a la barbarie tecnológica, caricaturizados. Nuestra sociedad hoy día es más “libre” que nunca, es cierto, pero nos regodeamos con la estupidez de la tecnología, con discretas rebeliones, con una anemia todavía más acentuada. Nuestra sociedad es un perro famélico que llora y da volteretas porque le han quitado el hueso que mondaba, sus

*certezas*. Así, no nos queda más que la apariencia, que recrearnos en ejercicios conceptuales y estéticos en los que ni siquiera confiamos: en el ingenio. Basta ver el grueso de la “poesía” actual para darse cuenta de hasta qué punto nuestro mundo ha perdido pasión y se ha convertido en gesticulación y apariencia, en juego de una forma en la que no se confía plenamente<sup>5</sup>. En este caso lo dice con verdad la teología católica: la pérdida de esperanza es una *falta de ser*, una pérdida de gracia, del alma misma. La alienación no sólo viene sólo de una condición política ni económica, tampoco de un desorden de los impulsos cerebrales: es una pérdida ontológica, del alma.

No hay que hacernos ilusiones: tarde o temprano llegaran los nuevos bárbaros que nos entregarán de nuevo el mundo, que barrerán con los restos que quedan de nuestra civilización y entronarán nuevos dioses. Tal llegada es inevitable y mucha sangre correrá —a pesar de nuestra anemia, no nos despojarán de nuestra enfermedad sin un poco de pelea—, sin embargo también es deseable. Desde aquí les pido a los dioses que su mundo sea mejor que el nuestro, aunque lo dudo. Ya escucho los caballos de las hordas correr por las calles con su rostro salvaje. Quizá su mundo sea más respetuoso de la tierra de lo que nosotros fuimos; quizá permitan regresar— otra vez— a las fuentes de la poesía. De cualquier manera, a nosotros todavía nos queda una tarea de destrucción que comenzar.

Pero lo repito, esto no es una incitación al nihilismo. Si algo podemos agradecerle a la Ilustración, y sobre todo a la crítica filosófica, fue haber privilegiado, aunque fuera sólo de manera ilusoria, la razón en el plano social. La razón y el diálogo es la única manera en que una *sociedad* —una sociedad, insisto, no el individuo— puede existir sin necesidad de hacer correr más sangre.

Pero si la irracionalidad no es deseable en el plano político y social— ya lo dije, toda sociedad exige una moral—, todavía más indeseable resulta suprimir el instinto y la pasión. La poesía seguirá siempre hablando la vida, mostrándonos que somos más que el mundo que hemos construido. Si la tierra es una pulsión, una potencia desbocada, le toca a la poesía hacérsela visible; develar cada una de nuestras vidas. No a través de preceptos es como nace la poesía, sino de una libertad que culmina en una comunión.

D)

---

<sup>5</sup> No quiero continuar con el análisis de esta nueva visión estética —y ontológica, por supuesto— a la que parecemos despertar. Tal vez en un escrito posterior lo haga. Sin embargo, señalo algo: a pesar de los sistemas estéticos y de las teorías, la poesía *seguirá presente*. No hay una policía de la lectura, no hay nada que haga imposible la sensación y la revelación que nos da la poesía.

Antes de terminar estas páginas leí nuevamente a Octavio Paz en “*Surrealismo, estrella de tres puntas*”. También revisé algunas páginas de Terry Eagleton en su *Introducción a la teoría literaria*. Ambos hablan de la poesía como una actividad social, como una lectura social... Al principio tal idea me sorprendió, pues se contraponía a la evidencia que la lectura de poesía me había dejado. La poesía es estrictamente subjetiva, y revela una vida, una realidad, no un concepto ni una generalización. Cuando canta al amor no habla del Amor, sino de *mi* amor. Es, como dicen Nietzsche y Stirner, el *gran yo* el que canta.

La tesis de Eagleton no es en realidad muy distinta de la expuesta por el primer Gadamer y por Hegel. La poesía es un producto social y, al igual que toda lectura, es política (aquí se nota plenamente Marx, discípulo de Hegel). Una lectura que no tome en cuenta esto habrá de regodearse en la forma y el canto, pero jamás llegará a ser una crítica verdadera del mundo en que vivimos. Una lectura que no sea social, que no tome en cuenta primero las relaciones políticas y económicas del discurso y que se regocije en su propia sensación le hace juego al capitalismo, que entrona al individuo sobre la sociedad, que privilegia la insensatez sobre la crítica.

Ignoro si el señor Eagleton puede *sentir* por toda la sociedad y así despojarse de su falso rostro individual reaccionario, pero lo dudo bastante. De cualquier manera, pretender hablar por toda una sociedad es propio de demagogos. Comprendo que su bien intencionada crítica resulta de la lectura superficial de Marx y sus seguidores. Así, este hombre pretende guiar al pueblo a través de la crítica y la razón para “liberarlos”. Algo muy respetable, pero que llega a sus límites más extremos cuando pretende reducir la actividad humana y al universo todo a una lucha de clases. Su concepción del mundo es, perdón, una metafísica para uso de primates: un materialismo que se deduce trascendental en tanto explica *todo* el cosmos.

Lo más curioso del caso es que el señor Eagleton no sólo es ignorante de todo esto, sino que también desconoce a Hegel, pues la lectura que él pretende de la obra artística —nunca la dice, pero es algo obvio— llega a lo mismo que el filósofo alemán, sólo que con menos inventiva. Para él, la lectura debe ser una interpretación. Una interpretación social y bastante poco imaginativa, debo añadir. En fin, cada quien puede perder el tiempo como quiera, sólo quisiera pedirle que nos entretenga con juegos menos sobados y pretenciosos.

En cambio, el escrito de Paz llega en realidad a una conclusión que no es adversa a algunas de mis intuiciones previas y que no encontraba cómo abordar. Dice Paz sobre la experiencia poética:

Mientras el mundo se torna maleable al deseo, escapa de las nociones utilitarias y se entrega a la subjetividad, ¿qué ocurre con el sujeto? Aquí la subversión adquiere una tonalidad más peligrosa y radical. Si el objeto se subjetiviza, el yo se disgrega. [...] al margen de un retrato de Nerval aparece, de su puño y letra, una frase que años más tarde, apenas modificada, servirá también de identificación para Rimbaud: “Yo es otro”. [...] A más de dos mil años de distancia, la poesía occidental descubre algo que constituye la enseñanza central del budismo: el yo es una ilusión, una congregación de sensaciones, pensamientos y deseos. [...] El yo nos aplasta y esconde nuestro verdadero ser.<sup>6</sup>

Independientemente de la molestia que siento ante ciertas actitudes de Paz, como aquella que pretende hacer coincidir *todo* con doctrinas orientales, debo de señalar que sus palabras son proféticas. En efecto, la lectura del poema implica también una especie de “salir de sí”. Empero, a diferencia de las enseñanzas budistas— en las que nunca he confiado, como el mismo Buda aconsejaba—, esta experiencia no se da debido a una meditación ni a una anulación del *yo*, bien al contrario, por una experiencia vivida que *excede* los límites de la mera consciencia *cartesiana*. Así, el yo cartesiano, el *yo pienso*, se ve excedido por el *yo siento* de la poesía: la experiencia desborda los límites y se convierte en sensación ilimitada, llanto o gozo.

En algo más estoy en desacuerdo con Paz: él dice que esta experiencia de la poesía implica el redescubrimiento de algo que el budismo había enseñado dos mil años antes. Sin embargo, la experiencia poética es antes que un concepto —porque eso son las enseñanzas budistas, al igual que cualquier otra enseñanza—, una realidad vivida por los hombres. La experiencia poética ha existido desde que el hombre *existe*: es lo que hace nacer nuestro ser mismo. Ciertamente no es sino hasta el siglo XIX en que este descubrimiento toma, en occidente, una forma conceptual, pero ello radica en una experiencia que se ha vivido siempre. Más todavía: ¿qué decir de ciertas enseñanzas de la Grecia presocrática?, ¿qué de los escritos de San Agustín y de los testimonios del maestro Eckhart?, ¿qué de Angelus Silesius? Esto ni es una condena al budismo ni una entronización de occidente —en todo caso me parece que la “sabiduría” que más se acerca a lo que he encontrado en la poesía son las sensaciones embriagadas de los animistas, sean taoístas o “primitivos”—, pues todos estos conceptos no son sino una aproximación velada y conceptual a una experiencia: la de la poesía, la de lo sagrado vivido en un cuerpo.

Sin embargo un poco más adelante Paz escribe:

---

<sup>6</sup> Octavio Paz, “Estrella de tres puntas: el surrealismo” en *Excursiones/incursiones*, Obras completas vol. II, FCE, 1991, pp 207, 208.

La renuncia a la identidad personal no implica una pérdida del ser sino, precisamente, su reconquista. El poeta es ya todos los hombres. La naturaleza arroja sus máscaras y se revela tal cual es. [...] La empresa poética no consiste tanto en suprimir la personalidad como en abrirla y convertirla en el punto de intersección de lo subjetivo y lo objetivo [...] intenta resolver la vieja oposición entre el yo y el mundo, lo interior y lo exterior [...] <sup>7</sup>

Fuera de consideraciones teóricas, Paz escribe acerca de una experiencia; la experiencia poética. En efecto, la escritura de la poesía, esa develación, proviene de esta disgregación del yo, pero también, como apunta con genio, de una reconquista. El mundo pacta de repente.

De cualquier manera, lo que Paz no anota es que la lectura de una obra poética también implica esta experiencia: una develación sensible, personal y única. El lector no lee sólo pensando “vaya, qué *raro* se sintió esta persona”: la poesía le devela el mundo, vive una experiencia; la misma, pero siempre la suya única e intransferible. Esa es la comunión de la poesía, que no sólo es diálogo entre el hombre y el mundo —temblor entre la tierra y el mundo—, sino también comunión entre los hombres; comunión entre los hombres y el cosmos. Un diálogo y un combate que es similar no a las discusiones platónicas, sino al mar entrando en la arena, a la lluvia cayendo sobre la tierra y el árbol, a dos cuerpos desnudos amándose, luchando.

La tierra es una pulsión, una potencia de ser; a través del canto instauramos nuestro mundo y completamos nuestro ser. Damos voz a aquello que antes sólo fue potencia, aquello mismo que nos conforma. Esa pulsión, esa fuerza, ese misterio que nos arrastra es también la existencia, la vida misma; sensación. La poesía, en tanto seamos seres humanos<sup>8</sup> continuará cantando, continuará existiendo. No importa que la visión estética de la modernidad— del romanticismo— y su afán de aventura, de búsqueda, esté llegando a su fin. Nuestra concepción estética es ahora apenas un fragmento y una teoría del más bello de los templos surgido de la revuelta romántica, sin embargo, la poesía sobrevivirá y seguirá cantando. Hoy a semejanza de lo ocurrido durante el Medioevo y el Barroco, se privilegia el ingenio, la forma o el “mensaje”, sin embargo, la poesía continuará: rebasa cualquier estética, cualquier escuela, cualquier teoría. De la sequía conceptuosa y rígida de la alegoría medieval, entre toneladas de escritos sin pasión ni aventura, sin poesía, apareció la *Divina comedia*; de la futilidad formal del barroco, de su aprecio por la apariencia —que tanto se parece a nuestra época— surgió Quevedo. La poesía permanece.

---

<sup>7</sup> Ibidem, pp 208.

<sup>8</sup> Debo apuntar, mejor aún: mientras exista la vida... o más todavía: mientras existan los dioses, el todo.



Nacemos; nuestro rostro es el canto; abrimos los ojos al sueño, cerramos los ojos y también ahí está el mundo. El canto —la poesía, el arte— nos da voz y da voz al mundo: somos un diálogo del hombre con el hombre y del mundo con la tierra. La poesía no es el sueño de una Edad de oro, sino la fe, la presencia del milagro en cada instante.

E)

Por último, la cuestión más enigmática de todas: ¿cuál es la fuerza original, la pulsión que hace nacer a la poesía, que nos fuerza a cantar, esa sensación?, ¿cuál es esa fuerza sensible que precisa del canto para existir y al mismo tiempo *hacernos*? No importa nombrarla: todos la hemos sentido. Podemos llamarla Dios, los dioses, la Voluntad, la Inspiración, las Musas. Cada uno ha de sentirla en sí y cantarla. Tenemos una tarea —cada uno de nosotros, no como muchedumbre— de destrucción por hacer, mostrar el caos y del caos decir los nombres y el canto; sentir de nosotros el mundo, crearlo y dejarlo hablar; *escucharlo*. Ser niño es ser santo; jugar es crear. No limitados por teorías, sino escuchando a la tierra y sus impulsos, al movimiento de los astros, al diálogo vívido que sentimos cada instante. No juegos conceptuales, sino la pasión que nos dé una creencia; una creencia que sabemos única y subjetiva, que no podemos ni queremos imponer: la sensación pura, sin ataduras. Intentar arreglar nuestro mundo parece muy aburrido, ¿por qué negar mi fuerza? Mejor disolverlo en el caos y la anarquía de las sensaciones para luego volverlo a construir en la poesía y las historias. Carecemos de límites. ¿Por qué negar al mundo mi capacidad para inventarlo, para qué negar esa fuerza que me avasalla y me deslumbra?

Pero tal vez lo que digo ahora también puede ser confundido con una teoría, con una ideología. No es ese mi propósito: todo lo que he escrito suena tan poco razonable que *debe* ser real. Y si esto no es más que un delirio más, ¿qué importa? El mundo puede seguir otra. Ellos tienen sus juegos; yo los míos. Sólo pido que sean cuando menos interesantes, que no nieguen esa fuerza que nos impulsa y nos llena de repente. Llámenle a esa experiencia de la manera que quieran, yo no soy quién para guiarlos ni para darles lecciones. Nombren este caos, denos cuerpo; canten y vivan; déjenme a mí en mi locura personal, en mi lujuria y mi pereza de las que florecerán nuevos cantos. La razón, la crisis del mundo —de donde nace la filosofía— no es una carga, sino al contrario, una oportunidad de derrumbar al mundo y volver a crearlo. Si la creencia hace firme nuestro universo, la razón hace que las cosas se muevan, que cambien. De

esa crisis nacerá nuevamente el canto. Asimismo, el canto nacerá de esa potencia sensible que es el mundo.

Un amigo hace poco me decía que si leíamos objetivamente un poema, entonces advertiríamos su falta de rigor, su inutilidad y su incoherencia. Le contesté que era verdad, pero que si miramos cualquier cosa *objetivamente*, entonces un beso no es sino un intercambio de salivas, la amistad nada sino un acuerdo artificial; la vida, una pérdida de tiempo hacia la nada. El universo mismo, toda nuestra vida no giraría entonces sino al vacío y a la muerte, seríamos nada más que una insignificante casualidad. Pero hay que decirlo: toda casualidad tiene algo de milagroso. Así, no es la razón la que nos guía, sino el milagro de estar vivos, la pasión. El poema es la manifestación de esa fuerza inexplicable y completamente ilógica— esa saludable insania, esa carcajada en mitad de la misa mayor— que se opone a la muerte. La poesía es la afirmación completa y descabellada de la vida. Ya sea una alabanza o una maldición, el poema siempre afirma: *yo estoy aquí, yo siento, yo vivo*. El poema es vida o no es nada.

Esa fuerza que algunos llaman con los nombres Dios, existencia o voluntad; esa fuerza que nos hace nacer de la potencia un nombre y un canto, yo la llamo Vida, sensación, lo sagrado; yo la llamo con el nombre de una mujer.

Ahora sí ya pueden llamarme loco, obseso sexual, místico, antirracionalista, anarquista idiota, Iluminado a los pies de la Pitia... No me imagino mayores halagos.

## BIBLIOGRAFÍA

ARGULLOL, Rafael, *El héroe y el único*, Destino, Col. Destinolibro 307, Barcelona, 1982, ISBN: 84-2333-1889-3, 464 pp.

BARTHES, Roland, *El placer del texto ; seguido por lección inaugural : De la cátedra de semiología lingüística del college de France pronunciada el 7 de enero de 1977*, Siglo XXI. México, 1978, ISBN: 968-23-1169-1, 150 pp

BEGUÍN, Albert, *El alma romántica y el sueño*, FCE, Madrid, 1978, ISBN: 84-375-0143-1, 500 pp

CIORAN, Emil Michel, *Breviario de podredumbre*, Punto de lectura, España, 2001, ISBN: 84-663-0167-2000, 340 pp.

CIORAN, Emil Michel, *La tentation d'exister*, Colección Tel, Gallimard, París, 1956, reimpresión de 1986, ISBN: 207-070451-3, 248 pp.

CROCE, Benedetto, *Breviario de estética*, Espasa Calpe, Col. Austral, Madrid, 1938, Novena edición (1985), ISBN: 84-239-0041-X, 144 pp

DE LA FLOR, Fernando R., *Barroco, Representación e ideología en el mundo hispánico (1585-1680)*, Cátedra, Madrid, 2002, ISBN 84-376-1960-2, 402 pp.

DE PAZ, Alfredo, *La revolución romántica, poéticas, estéticas, ideología*, Alianza, Tecnos, Madrid, 2003, ISBN 84-309-3960-1, 438 pp.

DELEUZE Gilles; GUATTARI, Félix, *¿Qué es la filosofía*, Anagrama, Barcelona, 2001, ISBN: 84-339-1364-6, 222 pp

DÍAZ Plaja, Guillermo, *El espíritu del barroco*, Editorial Crítica/Grijablo, Barcelona. 1983, ISBN 84-7413-207-4, 350 pp.

ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Guadarrama/Punto omega, 1981, 136 pp.

ELIADE Mircea, *Mito y realidad*, Guadarrama, Madrid, 1968, 240 pp.

FRANK, Manfred, *El Dios venidero, lecciones sobre la Nueva Mitología*, Ediciones del Serbal, Col. Delos, Barcelona, 1994, ISBN: 84-7628-137-4, 358 pp.

GADAMER, Hans Georg, *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, Paidós/I.C.E.-U.A.B., Barcelona, 1998, ISBN: 9788475096797, 124 pp

GADAMER, Hans Georg, *Verdad y método I*, Sígueme, Salamanca, 1992, ISBN 84-301-0463-1, 698 pp

GADAMER, Hans Georg, *Verdad y método II*, Sígueme, Salamanca, 1992, ISBN: 84-301-1180-8, 430 pp

GONZÁLEZ Valerio, María Antonia, *El arte develado. Consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer*, Herder, 2005, ISBN: 968-5807-13-2, 170 pp.

HEGEL, G. Wilhelm Friedrich, *Filosofía del arte o estética*, Abada-UAM. Madrid, 2006, ISBN: 84-96258-19-X , 556 pp.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Principios de la Filosofía del derecho*, Ed Edhasa, Barcelona 1988, ISBN: 84-350-1432-0, 428 pp.

HEIDEGGER, Martin, *Hölderlin o la esencia de la poesía*, en *Arte y poesía*, FCE, México, 2007, ISBN: 968-16-7778-1, 110 pp.

HEIDEGGER, Martin, *Ser y tiempo*, FCE, México, 1971, 450 pp

HORKHEIMER, Max, ADORNO, T. W., *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, 2004, ISBN: 84-87699-97-9. 304 pp

KANT, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, Porrúa, 1972, 377 pp.

KANT, Immanuel, *Crítica del Juicio*, Espasa Calpe, Madrid, 1977, ISBN: 84-239-1620-0 , 406 pp.

KANT, Immanuel, *Prolegómenos a toda metafísica del porvenir, Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime, Crítica del juicio*, Porrúa, Col. "Sepan cuantos..." 246, México, 1973, 2007, ISBN: 978-970-4434-5, 406 pp.

KANT, Immanuel, *Prolegómenos a toda metafísica futura que haya de poder presentarse como ciencia*, Istmo, 1999, ISBN: 84-7090-334-9, 388 pp.

KIERKEGAARD, Sören, *El concepto de la angustia*, Espasa- Calpe, Colección Austral 158, Madrid, 1959, Quinta edición, 176 pp.

MARAVALL, José Antonio, *La cultura del barroco*, Ariel, Col. Studia, Barcelona, 1975, Octava edición, 2000, ISBN 84-344-8339-4, 542 pp.

NIETZSCHE, Friedrich, *Ecce homo*, Grupo editorial Tomo, Ciudad de México, 2005, ISBN: 970-775-056-1, 160 pp

NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Biblioteca Nietzsche, Madrid, 1973, Sexta reimpresión en Biblioteca de autor 2004, ISBN: 84-206-3710-6, 298 pp.

PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, FCE, México, 1956 (2005, decimoquinta reimpresión), ISBN: 968-16-0782-1, 308 pp.

PAZ, Octavio, *Obras completas I, La casa de la presencia*, FCE, México, 1994, 84-226-3493-7, 622 pp

PAZ, Octavio, *Obras completas II Excursiones/IncurSIONES*, FCE, México, 2003, ISBN: 968-16-3898-0, 606 pp.

PLATÓN, *Diálogos*, Porrúa, México, 1989, 518 pp.

PREMINGER Alex, editor, WARNK, Frank J., HARDISON, O.B., associated editors, *Princeton Encyclopedia of poetry and poetics*, Princeton University Press, New Jersey, 1974, 994 pp

RAJCHMAN, John, *Deleuze. Un mapa*, Nueva visión, Buenos Aires, 2004. ISBN: 950-602-473-1, 144 pp

SHELLEY, Percy B., *Defensa de la poesía*, Península, Col. Poética 3, Barcelona, 1986, ISBN 84-297-2446-X, 160 pp.

SCHENK, H.G., *El espíritu de los románticos europeos*, prólogo de Isaiah Berlin, FCE, México, ISBN: 0-19-2850830, 308 pp

SHORE, Eduardo, *Entender a Kant. La cosa en sí en la Crítica de la razón pura*, Biblos, Buenos Aires, 2001, ISBN: 9507863052, 248 pp.

SOUVAGNERGUES, Anne, *Deleuze, del animal al arte*, Amorrortu, Buenos Aires, 2006. ISBN: 950-518-37-4. 168 pp

VAN TIEGHEM, Paul, *El romanticismo en la cultura europea*, Unión tipográfica Editorial Hispanoamericana, México, 1958, 430 pp

VARGAS Llosa, Mario, “*Cien años de soledad. Realidad total, novela total*”, en GARCÍA Márquez, Gabriel, *Cien años de soledad*, Edición conmemorativa de la RAE, Alfaguara, 2007, ISBN: 978-84-204-7183-9, 609 pp.

## HEMEROGRAFÍA

SÁNCHEZ Palencia, Ángel, “«Catarsis» en la *Poética* de Aristóteles” en *Anales del seminario de historia de la filosofía* n° 13, Universidad complutense, Madrid, 1996, ISSN 0211-2337

## Índice

-Prólogo. . . . .	3
-Introducción	
A) Planteamiento del problema de definición de realidad. . . . .	9
A1) Kant: noúmeno y fenómeno. . . . .	9
A2) Nietzsche y Schopenhauer. . . . .	13
A3) La realidad como el testimonio de los sentidos. . . . .	14
B) Arte y poesía. . . . .	15
B1) El arte en la sociedad. . . . .	15
B2) El arte como una necesidad humana. . . . .	16
B3) El arte de la palabra: la poesía. . . . .	20
C) Planteamiento de los problemas a tratar. . . . .	21
C1) Las barreras de lenguaje humano. . . . .	21
C2) Aristóteles y los conceptos de <i>mímesis</i> y <i>poiesis</i> . . . . .	24
C3) El concepto de ficción en la literatura moderna. . . . .	25
C4) ¿El concepto de ficción entraña una separación estricta entre la realidad dada y el “mundo” del relato?, ¿la creación de un “tercer espacio” ficcional o “estético” es posible cuando hablamos de poesía lírica? . . . . .	25
C5) ¿Qué diferencia existe entre la poesía lírica y la literatura moderna?, ¿qué relación existe entre la poesía y la realidad?, ¿por qué leemos poesía lírica viendo en ella la develación de nuestro mundo? . . . . .	26
-Capítulo I: Los manantiales del canto	
A) El lenguaje. . . . .	33
A1) El lenguaje como seña y condena del hombre, nacimiento del ser. . . . .	33
B) El mito. . . . .	35
B1) El mito como rito y realidad. . . . .	35
B2) El mito escrito. . . . .	41
C) El mundo de la poesía épica. . . . .	46
C1) Diferencias entre el mito y la épica. . . . .	46
C2) Concepción estética de la poesía en la época clásica. . . . .	48
D) La poesía lírica. . . . .	51
D1) El nacimiento del lenguaje. . . . .	51

D2) Las fuentes de la poesía lírica, los manantiales del canto. . . . .	55
E) Diferencia entre poesía lírica y épica. . . . .	56
E1) Orígenes y función de la épica y la lírica. . . . .	56
F) Derrumbe de la visión mítico-épica del mundo. . . . .	63
F1) La razón como crisis del mundo: el nacimiento de la filosofía. . . . .	63
F2) La exégesis y la interpretación: el nacimiento de la alegoría. . . . .	64
F3) El mundo medieval y la alegoría. . . . .	67
F4) La poesía trovadoresca, la poesía mística: resguardos de la visión estética frente al género alegórico. (poesía popular y poesía como inspiración divina). . . . .	69
G) El Renacimiento. . . . .	74
G1) El trovador y los poetas del <i>Dolce stil nuovo</i> : el alba del Renacimiento. . . . .	74
G2) El petrarquismo, la visión estética del Renacimiento y a diversificación formal de la estética renacentista: los manierismos. . . . .	76
H) España y el Barroco. . . . .	79
H1) España: la añoranza del Medioevo y la Contrarreforma. . . . .	79
H2) El Barroco como una cultura frente al mundo reformista surgido del Renacimiento alemán; España, nación Barroca. . . . .	81
H3) La visión estética propia del Barroco. . . . .	84
I) El neoclasicismo. . . . .	92
I1) La Ilustración: la entronización de la razón; la ideología como relevo del mito. . . . .	92
I2) La Academia y el neoclasicismo: el sometimiento del artista a la moral y a los cánones racionalistas de la Ilustración. . . . .	95
J) El Romanticismo. . . . .	103
J1) Diversas características de la rebelión romántica en las distintas tradiciones nacionales. . . . .	103
J2) Rasgos en común de los distintos romanticismos; la visión estética romántica y el regreso a los manantiales del canto. . . . .	112
J3) Octavio Paz y la tradición de la ruptura; el modernismo, el simbolismo, las vanguardias. . . . .	122
K) La poesía y el mito en los pueblos primeros. . . . .	128
K1) Poesía y religión; poesía y revelación. . . . .	128
L) Poesía en las otras grandes tradiciones. . . . .	131
L1) Visión estética de los hindúes, chinos, japoneses y cultura islámica. . . . .	131

M) Recapitulación: características más visibles y compartidas por la inmensa mayoría de las visiones estéticas a lo largo de la historia y las culturas. . . . .133

M1) Deslinde de la poesía lírica con la épica, el mito y la alegoría; concepción estética de la poesía lírica como una revelación sagrada de la realidad. . . . . 133

-Capítulo 2: "El nombre tras el canto"

A) Establecimiento de los problemas que un intento de conocer la recepción en los individuos concretos plantea. . . . .138

B) La identificación del lector con la voz lírica. . . . . 140

B1) Aristóteles y el concepto de la catarsis en la tragedia. . . . .140

B2) La identificación patética (pathos) del lector con la voz poética en la poesía lírica. . . . . 141

B3) Problemas que le podemos oponer a esta característica de la poesía lírica. Respuestas –apoyadas en Kant- a esos cuestionamientos. . . . .145

C) Diferencia entre esta lectura y la que aparece en la literatura moderna de ficción (no existencia del pacto ficcional). . . . .156

C1) El concepto de ficción y la construcción del "tercer espacio" ficcional; crítica de la lectura estrictamente interpretativa de la obra artística. . . . .156

D) El concepto griego de *mimesis* y de *poiesis*. . . . . 157

D1) Crítica a los conceptos de *mimesis* (como imitación de la realidad, como expresión del artista y como expresión de los lectores). . . . .157

E) ¿Cómo afecta la lectura de la poesía lírica el mundo del lector? . . . . .162

E1) ¿Qué significa, así sea vagamente, la revelación que nos da la obra artística?. . 162

F) Consideraciones finales y planteamiento de un problema: ¿la poesía depende del lector y de su experiencia, ¿es que no hay obras artísticas sino experiencia estéticas?. . . . .165

-Capítulo 3: "Las señas de un rostro"

A) Presencia del "yo lírico". . . . .167

A1) Definición del "yo lírico" y ejemplos. . . . .167

A2) Consecuencias de la existencia del "yo lírico" a la luz de lo expresado en anteriores capítulos. . . . . 169

A3) Crítica a considerar el "yo lírico" como una marca formal. . . . .171



B) Ausencia de rasgos definidos que den a la voz lírica de un rostro concreto. . . . .	174
B1) Diferentes tipos de voces en la literatura y la escritura. . . . .	174
B2) Diferencia entre la voz lírica y cualquier otro tipo de voz en la literatura, de ficción o no. . . . .	176
B3) Crítica a considerar la ausencia de rasgos en la voz lírica como una marca formal ineludible. . . . .	178
C) Ausencia de anécdota o de tema de investigación. . . . .	179
C1) Definición y características de los términos “lírica”, “anécdota” y “tema argumentativo”. . . . .	179
C2) Posibilidades y crítica de buscar en la poesía lírica una anécdota y un cronotopo determinado”; crítica a la posibilidad de interpretar alegóricamente a la lírica. . . . .	182
D) Tiempo presente en la poesía lírica. . . . .	186
D1) Tiempo presente en la lírica y consecuencias de esta característica frente a otros discursos y a la luz de anteriores capítulos. . . . .	186
D2) Crítica a considerar esta característica como una marca textual ineludible; Señalamientos a esta crítica y consecuencias. . . . .	188
E) El ritmo. . . . .	189
E1) Definición de ritmo lírico y diferencia con la música; la idea de Octavio Paz del ritmo y algunas anotaciones. . . . .	189
E2) Crítica a considerar al ritmo como una seña exclusiva de la poesía lírica: la poesía no es tan solo un ritmo –como tampoco lo es la música. . . . .	192
F) La imagen poética. . . . .	192
F1) Problemas de definir “imagen poética”. . . . .	192
F2) Octavio Paz y su negación a considerar a la metáfora en términos lógicos; apuntes a esta idea. . . . .	194
G) La no-linealidad lógica en el poema lírico. . . . .	196
G1) Ejemplo; características de la lógica discursiva en textos narrativos, argumentativos y descriptivos. . . . .	196
G2) Imposibilidad de encontrar en el poema un desarrollo lógico; intento y negativas a hallar otro tipo de desarrollo lógico en el poema. . . . .	201
G3) La poesía no guarda una relación lógica de ningún tipo; las “relaciones” no son funcionales, sino eróticas; no funciona; existe. . . . .	202
H) Consecuencias de todo lo dicho anteriormente; adelantos de la crítica a la concepción que puede derivarse de esto. . . . .	203

-Capítulo 4: “El lenguaje y el hombre”

A) El hombre y la realidad: el nómeno y el fenómeno, la realidad trascendental y la <i>realidad</i> humana; la tierra y el mundo, el problema ontológico. . . . .	205
---	-----

A1) El lenguaje como la construcción del mundo social y por tanto del mundo humano. . . . .	205
A2) El mito y la ideología como creaciones del lenguaje, del ordenamiento del mundo. . . . .	207
A3) la ideología como un mito apocado y timorato. . . . .	209
 B) La poesía lírica frente al mito y a la ideología. . . . .	211
B1) La resistencia de la poesía lírica a concretarse en sistema: la poesía lírica como sensación, de una impenetrabilidad lógica tan grande como cualquier objeto natural. . . . .	211
B2) El mundo natural como un cúmulo de sensaciones y objetos informes que se resiste a ser puesto en palabras; el lenguaje como una cárcel conceptual. . . . .	213
B3) La experiencia del mundo como una potencia, como una sensación que nos rebasa; la imposibilidad de verbalizar esta sensación, la necesidad de abstraerla y encerrarla en un concepto: la imposibilidad de la comunicación. . . . .	216
 C) La poesía como la revelación sensible de una experiencia, como una presencia. . .	219
 D) La imposibilidad teórica de la existencia de la poesía. . . . .	219
D1) La imposibilidad de romper con las restricciones del lenguaje y la incomprendibilidad de intentar decir una experiencia personal. . . . .	219
D2) La imposibilidad de definir y de creer en algo llamado inspiración. . . . .	220
D3) La imposibilidad de que si la poesía fuese posible, alguien la entendiese; a imposibilidad de que si alguien la entendiese le interesara. . . . .	223
 E) La existencia de la poesía y los problemas que su existencia supone. . . . .	224
 -Capítulo 5: "El canto es el hombre, el hombre es el canto"	
A) Recapitulación. . . . .	227
 B) La Hermenéutica de Gadamer. . . . .	228
B1) El diálogo hermenéutico del hombre frente a la obra de arte. . . . .	228
B2) Crítica a la concepción gadameriana. . . . .	232
B3) Apuntes de Gadamer en consideraciones posteriores. . . . .	236
B4) Crítica a la estética gadameriana. . . . .	238
 C) El postestructuralismo de Deleuze y Guattari. . . . .	239
C1) La Filosofía frente al arte: el concepto y el percepto; la obra de arte como un ente cuya única característica es ser sensible. . . . .	239
C2) Crítica a la concepción postestructuralista. . . . .	244
C3) Apuntes y crítica a la estética de Deleuze y Guattari. . . . .	249
 D) Crítica y reflexiones. . . . .	251
D1) ¿Es la poesía algo que siquiera existe?, en caso de que existiese, ¿tiene alguna importancia verdadera? . . . . .	251

E) Relectura y regreso a Heidegger. ....	253
E1) ¿Es la poesía un objeto de estudio filosófico?, ¿es la poesía un objeto de estudio? .....	253
E2) La fenomenología de Husserl y la propuesta de Heidegger. ....	254
E3) El arte y la obra final de Heidegger; relectura de <i>Hölderlin o la esencia de la poesía</i> ; señalamientos y revaloración. ....	256
F) Valoraciones finales y conclusiones. ....	259
-Capítulo 6: "Cerrar los ojos, cantar al sol"	
A) El poema no puede ser reducido a un objeto de análisis ni de interpretaciones. ....	262
A1) El poema no vale por las interpretaciones que de él se hagan. ....	262
A2) La interpretación de un poema nunca podrá contener en absoluto al poema; propuesta para los estudiosos de literatura. ....	263
B) Propuesta ontológica. ....	265
B1) La realidad del hombre nace con el lenguaje. ....	265
B2) El lenguaje no es creado por la necesidad de comunicación; nace con el canto; el lenguaje original es el canto. ....	265
B3) La poesía es el sitio de encuentro entre el mundo puro de las sensaciones –la tierra- y la instauración del mundo humano. La poesía es una revelación sensible del mundo: no de un mundo trascendental, sino de este mundo. ....	268
C) La poesía ante la Filosofía y el mundo surgido de la ilustración. ....	271
C1) La religión como poesía convertida en ortodoxia; la filosofía como creación (poiesis) surgida en un mundo que se ha puesto en crisis. ....	271
C2) La razón y la construcción de las ideologías; crítica de las ideologías y de la sociedad moderna. ....	272
C3) Revaloración de la razón. ....	273
D) La poesía como una comunión; la poesía como la instauración de cada mundo. ....	276
E) ¿Qué es la fuerza de dónde viene la experiencia de donde nace la poesía?, ¿de dónde viene esa experiencia? Desestimación de la cuestión por ser inabordable para la razón. Invitación al juego y a la danza. ....	279
Bibliografía y hemerografía. ....	281