

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LA POESÍA COMO MEDIO PARA ACCEDER AL CONOCIMIENTO DE DIOS
EN *DE GLI EROICI FURORI* DE GIORDANO BRUNO

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS (LETRAS ITALIANAS)
PRESENTA

MARJA ALCIONE SPENCER AGUILAR

ASESOR: DR. ERNESTO PRIANI SAISÓ

MÉXICO
2015



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.

Agradecimientos

La tesis ha sido una de las cosas más difíciles con las que me he enfrentado en la vida, por lo que tengo a bien mostrar mi gratitud a todas las personas que me apoyaron y alentaron en el camino. Agradezco a mis profesores que con su paciencia y conocimiento supieron guiarme, pues sin sus consejos nunca lo hubiera logrado, gracias a ellos aprendí mucho y mejoré como profesionista. Agradezco al Dr. Ernesto Prianí por aceptar guiarme tan atinadamente y enseñarme la ruta que me condujo a la meta de mi proyecto; a la Dra. Sabina Longhitano por el esfuerzo dedicado en las clases del Renacimiento que me inspiraron tanto y también por su dedicación como supervisora de mi tesis. Gracias a la Dra. Mariapia Lamberti por las historias tan bellas que me ha contado y por sus consejos llenos de infinita sabiduría, y al Dr. Fernando Ibarra por su simpática presencia como lector de mi tesis y por toda la ayuda que me ha proporcionado. Asimismo, agradezco a María Elena Isibasi por su comprensión y apoyo.

Agradezco tanto a mi familia, pero en especial a Rebeca que siempre nos ha apoyado incondicionalmente a mi madre y a mí a lo largo de nuestra vida ; a Alma, mi madre, por apoyarme y quererme en la manera que sólo ella sabe hacerlo, y por dedicar la mayor parte de su esfuerzo en mi cuidado. Agradezco también a todos mis amigos de la universidad por las experiencias vividas y los momentos compartidos. A mis pequeños perros, Napoleón y Ringo, por todas las alegrías que me han brindado con su compañía durante todo este proceso.

Y, finalmente, gracias a la UNAM, el alma máter que me nutrió de conocimiento.

Índice

Introducción	5
Capítulo I. Platón: poesía y conocimiento	
I.1. La locura como origen de la sabiduría	9
I.2. Poesía: locura y sabiduría	11
I.3. <i>La República</i> : crítica de Platón sobre la poesía	13
I.4. El Eros platónico	20
Capítulo II. Poesía y filosofía en la Edad Media	
II.1. La escisión de la palabra	25
II.2. Acidia y melancolía como fuentes de la inspiración poética	28
II.3. La melancolía y su pérdida	31
II.4. La imagen que evoca la poesía como objeto de la <i>quête</i> amorosa	34
Capítulo III. Renacimiento: poesía y filosofía	
III.1. El lenguaje poético en la filosofía de Marsilio Ficino	41
III.1.1. Alma	44
III.1.2. Amor platónico	47
III.1.3. Poesía	49
III.1.4. Furor divino	53
Capítulo IV. <i>De gli eroici furori</i>: poesía y filosofía	
IV.1. Antecedentes de la filosofía poética de Giordano Bruno	56
IV.2. La vida de Giordano Bruno y su contexto histórico	58
IV.3. <i>De gli eroici furori</i>	60
IV.4. El heroico furor y sus efectos	65
IV.5. La poesía en <i>De gli eroici furori</i> también es memoria	70
IV.6. Método mnemotécnico	77
IV.7. Poesía: figuras retóricas	78
IV.8. Emblemas	92
IV.9. Mito	94
Conclusiones	98
Bibliografía	100

Por tanto, el primer modo de conocer del hombre es la poesía; es su modo innato de tener noción de lo que permanece inmortal en su propia naturaleza; y también veremos que será su modo supremo, cuando el hombre mismo haya sabido crear en sí una luz tan completa que lo ensimisme en la poesía, y será un hombre libre, luego de conseguir el poderío moral y el claro intelecto. Desde un principio, la palabra ha sido poesía para el hombre; y después de sufrir, declarar, aislar y superar todo mal, la palabra será más que nunca luz y poesía, cuando el hombre la revista con la musical pureza originaria.

GIUSEPPE UNGARETTI

Ensayos Literarios, trad. Guillermo Fernández

Introducción

Mi interés por la poesía en los tratados de amor comenzó el tercer semestre de la carrera, en la clase de literatura Medieval donde estudiamos la *Vita nuova* de Dante Alighieri. En ella descubrí a través de Beatriz o por lo menos sentí por primera vez al eros que produce la *poiesis*. La forma en la que Dante representa a Beatriz y su historia dentro del tratado amoroso despertó en mí un gran deseo por saber lo que está detrás o en lo profundo de este personaje tan elevado. Mientras más conocía sobre la relación de Beatriz con la obra dantesca, más crecía en mí la intuición de que en ella, su amada, está la clave para llegar al secreto obscuro del mensaje que la *Vita nuova* comunica al lector. Por otra parte, también me creó un gran interés la manera en que Dante utiliza la poesía en este tratado amoroso: pensé que la función que él atribuye a los poemas está muy relacionada con la idea que encierra la imagen de Beatriz, pero no sabía por qué ni cómo.

Dos semestres después, descubrí *De gli eroici furori* de Giordano Bruno en la clase de metafísica con el Dr. José Ezcurdia: mientras desentrañábamos el texto en clase me sorprendía cada vez más, pues al ser un tratado de amor como la *Vita nuova* descubrí muchas similitudes entre ambos textos. Con *De gli eroici furori* volví a sentir el eros de la *poiesis*, pero de manera distinta, pues esta vez no había una Beatriz o una mujer en específico que inspirara el amor del filósofo; sin embargo, existía el mismo recurso que comunicaba el mensaje erótico: la poesía. Fue entonces cuando tuve un avance certero en mi búsqueda y centré mi atención en la poesía, en específico, en la sensación que ésta me producía en ambos textos, un deseo por descubrir cómo actúa en el interior de dichos tratados, pues percibía que la poesía me ayudaba a entender o visualizar esas ideas intangibles de las que hablaba el profesor durante las clases de metafísica. No obstante, no sabía definir el porqué de tal efecto, ni tampoco por qué la poesía se relaciona de manera tan intrínseca con la filosofía amorosa, pues el profesor recurría constantemente al eros de la filosofía platónica para explicar las ideas de Giordano Bruno. Desde entonces decidí hablar en mi tesis sobre el propósito de la poesía en el tratado de amor filosófico de

Giordano Bruno. Sin embargo, el profesor no estaba tan familiarizado con el lado poético de la obra por lo que me recomendó acudir con el Dr. Ernesto Priani, quien me aseguró, sabría guiarme y resolver todas mis dudas.

Fue entonces que comencé con el trabajo de investigación. Aunque Giordano Bruno tiene un amplio bagaje cultural que lo respalda en su filosofía, *De gli eroici furori* es un texto notablemente inspirado en la filosofía platónica y neoplatónica; y el tema central de mi investigación sobre tal tratado es la función cognoscitiva de la poesía. Por lo tanto, antes de hablar del propósito que ésta cumple en *De gli eroici furori*, fue necesario hacer un recorrido en el tiempo a través de diferentes manifestaciones filosóficas y literarias, para poder observar el lugar que ocupó la poesía como medio de conocimiento del objeto irracional: Dios.

Si bien no encontré estudios que hablaran específicamente de la poesía como medio de conocimiento en *De gli eroici furori* o en alguna otra época, a lo largo de la investigación descubrí que el concepto de poesía no está determinado sólo por la típica idea que se tiene de ella bajo la forma de versos y estrofas, pues la palabra “poesía” es, simplemente, un término que engloba un amplio espectro de comunicación basada en imágenes. De ahí, me remito a la idea bruniana de la poesía expresada a través de la voz de Tansillo, importante interlocutor en los diálogos de *Gli eroici furori* que dice: “la poesia non nasce da le regole, se non per leggerissimo accidente; ma le regole derivano da le poesie”.¹ La poesía de Bruno no parte de un molde estático y definido, sino de un continuo de imágenes que dan forma y se transforman, sin perder el molde del arquetipo del que nacen.

Mi estudio se divide en cuatro capítulos, en los que se analiza el lugar que tiene la poesía dentro de los mecanismos intelectivos y cognoscitivos utilizados dentro de la producción filosófica y literaria del pensamiento occidental para llegar a concebir el objeto máximo de conocimiento (Dios), que finalmente se verán reflejados en la filosofía de Giordano Bruno en *De gli eroici furori*. El primer capítulo, titulado “Platón: poesía y conocimiento”, se divide en cuatro partes: la primera comienza con el concepto de “sabiduría” que retomo de *La nascita della filosofia* de Giorgio Colli, con dicho concepto

¹ Giordano Bruno, *De gli eroici furori*, ed. Aquilecchia, p. 573.

se afirma que la locura², es decir la “manía”, es el origen de la sabiduría. En la segunda parte utilizo el concepto de “locura” que Platón desarrolla en el *Fedro* para explicar el tipo de arrebatos al cual el poeta está sujeto de manera inexorable en el proceso creativo poético. En la tercera parte abordo la crítica que Platón hace en *La República* sobre la poesía como medio no idóneo para acceder al conocimiento, lo cual repercute de manera importante en la idea de comunicación –filosófica y literaria– del mundo occidental, pues crea una escisión en la expresión comunicativa derivando en dos: por un lado la expresión lógico-filosófica y por el otro la expresión poética. Y cierro el capítulo hablando del Eros platónico, concepto con el cual analizo la diferencia que hay entre el filósofo y el poeta para Platón, así como también la manera en que influye el arrebatos erótico en el filósofo.

En el segundo capítulo, titulado “Poesía y filosofía en la Edad Media”, parto de la idea de la “escisión de la palabra”, noción utilizada por el filósofo y crítico Giorgio Agamben, que en su libro titulado *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale* desarrolla con el propósito de analizar la separación que se dio entre filosofía y poesía y la repercusión que esto conllevó:

Secondo una concezione che è solo implicitamente contenuta nella critica platonica della poesia, ma che ha acquistato nell'età moderna carattere egemonico, la scissione della parola è interpretata nel senso che la poesia possiede il suo oggetto senza conoscerlo e la filosofia lo conosce senza possederlo. La parola occidentale è così divisa fra una parola inconsapevole e come caduta dal cielo, che gode dell'oggetto della conoscenza rappresentandolo nella forma bella, e una parola che ha per sé tutta la serietà e tutta la coscienza, ma che non gode del suo oggetto perché non lo sa rappresentare.³

Sin embargo, es en la Edad Media cuando la poesía recobra su función cognoscitiva gracias a la imagen que ésta evoca; por lo tanto, analizo diferentes conceptos y teorías que me ayudan a rastrear el papel tan importante que ocupó la imaginación en esta época. Al presentar el concepto de la “escisión de la palabra” doy cuenta de que existe un enigma que hay que develar para poder llegar al objeto de conocimiento, y me baso en la idea de enigma que presenta Giorgio Colli en su libro *La nascita della filosofia*, en donde dice que el enigma es una trampa hostil que el Dios impone al mortal. Asimismo, en este capítulo hago un estudio de diversos conceptos literarios y filosóficos muy difundidos a lo largo de en la época medieval, como son: la melancolía, la acidia, las teorías del fantasma, las

² La locura es estudiada por Colli dentro de la cultura griega y dentro del ámbito filosófico.

³ Giorgio Agamben, “Prefazione”, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, p. XIII.

teorías del pneuma y los *spiritelli d'amore*. Por medio de ellos analizo los mecanismos imaginativos utilizados por el hombre con los cuales tiene de manera fantástica un acercamiento de tipo intelectual con la naturaleza inefable del objeto de conocimiento: Dios.

El tercer capítulo, titulado “Renacimiento: poesía y filosofía”, lo dedico a la filosofía amorosa de Marsilio Ficino porque, además de ser una de las principales influencias directas por las que Giordano Bruno elaboró su tratado sobre el amor heroico, es también el lugar donde filosofía y poesía confluyen como parte del mismo proceso cognoscitivo, regresando así a la palabra su unidad expresiva. La primera parte de este capítulo la dedico al lenguaje poético de la filosofía ficiniana para después desarrollar en los siguientes cuatro apartados los elementos principales que contribuyen a la elaboración de su filosofía erótica: alma, amor platónico, poesía y furor divino.

De esta forma, teniendo clara la posición que la poesía tiene en el proceso cognoscitivo del hombre occidental durante estas tres etapas tan significativas para la comprensión del tratado amoroso filosófico de Bruno, en el cuarto capítulo titulado “*De gli eroici furori*: poesía y filosofía” abordo la función que la poesía y sus diversas manifestaciones tienen dentro del argumento filosófico en *De gli eroici furori* para concebir un conocimiento de tipo trascendente, y destaco la característica enigmática del lenguaje poético.

Capítulo I

Platón: poesía y conocimiento

I.1. La locura como origen de la sabiduría

De acuerdo con Colli en *La nascita della filosofia*, en los orígenes del pensamiento griego la sabiduría tiene su origen o raíz en la locura. Así pues, la locura es la fuente primaria de sabiduría, ya que de ella se obtiene el conocimiento del misterio: “[s]e una ricerca delle origini della sapienza nella Grecia arcaica ci porta in direzione dell’oracolo delfico, della significazione complessa del dio Apollo, la ‘mania’ ci si presenta come ancora piú primordiale, come sfondo del fenomeno della divinazione. La follia è la matrice della sapienza”.⁴ La locura es esa manía que le permite al hombre sentir, saborear, descubrir mundos escondidos a las percepciones mundanas, sin la cual el conocimiento del fundamento último o primero (puesto que uno o lo otro son una y la misma cosa) de todo lo existente en el universo no podría ser siquiera concebido. Muchos filósofos han hablado de ella e incluso la han elogiado. Según el diccionario de Ferrater Mora, la locura es “un delirio o furor que se apodera durante un tiempo de un hombre y le hace hablar o actuar en formas distintas de las usuales, o estimadas usuales, y, en todo caso, en formas extraordinarias.”⁵

En el *Fedro* de Platón, Sócrates dice que la locura es producida cuando un hombre es invadido por la divinidad; se podría afirmar que este tipo de locura es el más grande don que se pueda tener, pues el hombre, al servir de habitáculo de la divinidad, se convierte en receptor de la sabiduría que ésta le transmite, y a partir de ello se pueden obtener los mayores bienes. Nos pone de ejemplo a la profetisa de Delfos y a las sacerdotisas de Dodona, que realizaron numerosos servicios en estado de locura, pero pocos o ninguno en su sano juicio. También menciona a la Sibila y recuerda a los que, mediante la adivinación inducida por los dioses, predijeron muchas cosas y, así, encaminaron correctamente al porvenir a muchos. Es digno de recordar, afirma Sócrates, que los antiguos, que crearon los

⁴ Giorgio Colli, *La nascita della filosofia*, p. 21.

⁵ José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, tomo II, s.v. “locura”, p. 68.

nombres de la locura (*manía*) y las artes que derivan de ella, no creyeron que ésta fuera algo indigno o vergonzoso, al contrario, la enaltecieron al relacionarla con el nombre de la *maniká*, la más hermosa de la artes que percibe el futuro, pues consideraron que al producirse por orden divino era algo bello. En resumen, la *manía* es adivinación producida gracias a la manifestación de los diferentes dioses, pero en especial la de Apolo (cf. *Fedro*, 244c). Tomemos como apoyo las palabras de Colli en *La nascita della filosofia*: “Nel *Fedro* in primo piano sta la ‘mania’ profetica, al punto che la natura divina e decisiva della ‘mania’ è testimoniata per Platone dal costituire il fondamento del culto delfico. Platone appoggia il suo giudizio con un’etimologia: la ‘mantica’, cioè l’arte della divinazione, deriva da ‘mania’, ne è l’espressione piú autentica”.⁶ Dentro de sus varias cualidades, la locura permitía al hombre escapar de sus sufrimientos y enfermedades, pues al sobrevenir fungía de interprete para quienes era necesario, y encontró modos de escapar de las iras divinas refugiándose en plegarias y cultos a los dioses, y por tanto obtuvo purificaciones e iniciaciones, liberando del mal en el presente y en el futuro al que actuaba bajos sus influjos (cf. *Fedro*, 245a).

Por otra parte, Platón hace un recuento de las cuatro formas de locura que existen; la locura profética, la cual es relacionada con el arte adivinatoria, la locura ritual, la locura poética y la locura amorosa, y nos dice que las tres primeras corresponden al entusiasmo, es decir, al endiosamiento; y la última corresponde al impulso de elevarse hacia la belleza, por decirlo así, a lo superior. Sin embargo, todos los tipos de locura tienen en común el origen divino, por tanto hay en ellas un fundamento religioso, pues están ligadas a las deidades del culto griego.⁷ Cabe resaltar que la locura poética y la locura erótica son las más importantes para el tema que nos atañe.

La sabiduría era transmitida por medio del discurso que la divinidad le hacía pronunciar al poseído y la forma representativa del decir de la divinidad era la poesía. Por tanto, en la Grecia arcaica la sabiduría era transmitida por medio de la poesía, más propiamente dicho, la lírica.⁸

⁶ Giorgio Colli, *op. cit.*, p. 20.

⁷ Cf. José Ferrater Mora, *op. cit.*, p. 68.

⁸ “En la era arcaica de Grecia, antes de que aparecieran las obras filosóficas, la lírica es la forma literaria característica, como lo fue la épica para la edad anterior, y en gran medida lo será la tragedia en el comienzo de la edad clásica”. Hermann Fränkel, *Poesía y filosofía de la Grecia arcaica*, p. 137.

I. 2. Poesía: locura y sabiduría

La palabra ‘poesía’ viene del griego *poiesis* que significa creación. El término *poiesis* desde el punto de vista filosófico, según las palabras de Diotima en el *Banquete* de Platón, significa la acción de hacer pasar cualquier cosa del no ser al ser, por lo tanto los artífices son ‘creadores’, es decir *poietai*, pero en realidad cada uno de ellos es llamado de distinta manera, al único que se le queda la denominación es al poeta y a su creación, respectivamente, poesía. (cf. *Banquete*, 205c.)

En la antigüedad se creía que la sabiduría poética provenía de las Musas. Éstas infundían la inspiración divina en el poeta, para que él a su vez transmitiera el conocimiento de su sabiduría. A este tipo de arrebatos de origen divino Sócrates, en el *Fedro*, lo cataloga como locura: “es más bella la locura que proviene del dios que la sensatez que se origina entre los hombres” (*Fedro*, 244d). La locura de este tipo, a diferencia de la locura por enfermedad, es un bien del que se beneficia el poeta, puesto que al ser poseído por la divinidad se vuelve capaz de interpretar los mensajes que ella le transmite y de aliviar de los males que le aquejan al que padece:

Es a las Musas, es al Arquero Apolo a quienes se deben en la tierra los aedas y los citaristas; pero los reyes vienen de Zeus. ¡Y es dichoso aquel a quien aman las Musas! De su boca fluye una voz dulce. Si se entristece alguien, gimiendo en su corazón, con el alma herida por un dolor reciente, en cuanto un aeda criado por las Musas celebre la gloria de los hombres antiguos y loe a los dioses dichosos que habitan el Olimpo, ese alguien olvidará sus males y no se acordará más de sus dolores, pues los dones de las diosas le habrán curado.⁹

La poesía, al contener un mensaje divino, era vista como un arte adivinatoria. Según Ignacio Gómez, la Musa “en cuanto madre poética de los auspicios divinos, significa, pues, la divinidad en su tributo de sabiduría y providencia”.¹⁰

En la antigua Grecia, la poesía, al estar ordenada en versos, hacía énfasis en la melodía, por lo tanto era pronunciada con cierto ritmo y cierta armonía. La mayoría de las veces el recital del poeta era acompañado con música y danza, de tal manera que para el auditorio se trataba de un espectáculo completamente placentero. Esta costumbre tenía

⁹ Hesíodo, *Teogonía*, p. 4.

¹⁰ Ignacio Gómez de Liaño, *El idioma de la imaginación. Ensayos sobre la memoria, la imaginación y el tiempo*, p. 351.

como objetivo que las personas, al recibir el mensaje de la poesía, aprendieran deleitándose. Al escuchar las palabras proferidas por el poeta, acompañadas por el ritmo y la melodía y al observar la cadencia de los ritmos de la danza, era más fácil para el receptor memorizar y asimilar el mensaje recibido, puesto que el ritmo y la armonía ayudaban a adquirir orgánicamente el contenido del poema.

Los contenidos, funciones y formas de la poesía tienen relación con los símbolos del mito que representan las Musas:

Las parió en la Pieria, tras de unirse a su padre Zeus el Cronida, Mnemosina, que mandaba en las colinas de Eleuter, para que fuesen olvido de males y fin de penas. Durante nueve noches, unido a Mnemosina, el sabio Zeus, lejos de los Inmortales, subió al lecho sagrado; pero después de un año, y desarrollado el curso de los meses, y el paso de días numerosos, parió ella nueve hijas unánimes a quienes placía la música y que tenían en su seno un corazón tranquilo.¹¹

El mito era el contenido del discurso de la poesía. El mito es un relato tradicional que refiere a cosas que sucedieron en un pasado muy lejano, pero a las cuales se regresa por medio de la memoria colectiva. A pesar de que alude a hechos del pasado, se utilizaba para poder explicar lo que sucedía en el presente. El mito era tan útil porque su contenido no era ni nuevo ni viejo, sino ahistórico, pues se consideraba que lo que relataba seguía sucediendo en el presente; por lo tanto, él era la memoria que permitía entender el futuro: de ahí que también se le tomaba como un discurso profético.

Por lo general los mitos relatan sucesos excepcionales realizados por dioses y hombres antiguos. Cada hombre y cada dios es el símbolo de una serie de cualidades o características, por ejemplo, Eros símbolo del amor es hijo de Penía símbolo de la pobreza y Poros símbolo del recurso:

Siendo hijo, pues, de Poros y Penía, Eros se ha quedado con las siguientes características. En primer lugar, es siempre pobre, y lejos de ser delicado y bello, como cree la mayoría, es, más bien, duro y seco, descalzo y sin casa, duerme siempre en el suelo y descubierta, se acuesta a la intemperie en las puertas y al borde de los caminos, compañero siempre inseparable de la indigencia por tener la naturaleza de su madre. Pero por otra parte, de acuerdo con la naturaleza de su padre, está al acecho de lo bello y de lo bueno; es valiente, audaz y activo, hábil, cazador, siempre urdiendo alguna trampa, ávido de sabiduría y rico en recursos. (*Banquete*, 203d)

Cuando el poeta recita, imita al personaje que está representando, adoptando sus características y cualidades para asemejarse lo más posible. El espectador al ver tal

¹¹ Hesíodo, *op. cit.*, pp. 3-4.

imitación se identifica emotivamente con el héroe o dios a través de la actuación del poeta: a través de esta identificación emotiva se educa y moldea el alma del espectador. “Por medio de fábulas fue formándose la humanidad en sus tiempos aurorales. De la misma manera, la personalidad fue moldeándose al mirarse los hombres en los caracteres fantásticos imaginados por los poetas”.¹² Por esta razón para los griegos la poesía ocupaba un lugar tan importante en su cultura, ya que era el pilar de la educación de los ciudadanos y en ella radicaban todos los valores éticos y morales que regían a la civilización griega, pues los mitos contenidos en ella transmitían la sabiduría y describían los modos de entender y de vivir las cosas.

I.3. La República: crítica de Platón sobre la poesía

Con la crítica que Platón hace sobre la poesía, principalmente en *La República*, se rompe el lazo que existía entre poesía y sabiduría, pero es importante aclarar que a pesar de ello, para él el mito continuó siendo fuente importante de conocimiento; el poeta deja de ser el visionario que educa y guía a la *polis* para convertirse en simple imitador en tercer grado de la verdad del ser. Platón estudia y trabaja con una forma más pura del conocimiento basada en el significado que Diotima da de *Poiesis* “creación”: “toda causa que haga pasar cualquier cosa del no ser al ser” (*Banquete* 205c). En otras palabras, se trata de pasar de la oscuridad de la caverna en donde sólo llegan las sombras a la visión clara y luminosa propiciada por los rayos del sol. Acceder al conocimiento para Platón es una purificación de las apariencias que encadenan al alma:

“Mas, una purificación, ¿no es justamente lo que dice la antigua tradición? Poner en lo posible al alma aparte del cuerpo y acostumarla a encerrarse y recogerse sobre ella misma, a vivir, tanto como sea posible en las circunstancias actuales y en las que seguirán, aislada en sí misma y desprendida del cuerpo como de una cadena?” El conocimiento es pues purificación, separación del alma de sus cadenas para reintegrarse a su verdadera naturaleza. El “saber desinteresado” viene a resultar más profundamente interesado de todos, pues que, en realidad, no es un añadir nada, sino simplemente un convertir el alma, un hacerla ser, ya que “el que contempla se hace semejante al objeto de su contemplación”¹³

Por lo tanto para Platón hay una diferencia muy grande entre la poesía de los poetas y la *Poiesis* del filósofo: en primera instancia podrían parecer lo mismo, pero en esencia no lo

¹² Ignacio Gómez de Liaño, *op. cit.*, p. 349.

¹³ María Zambrano, *Filosofía y poesía*, pp. 52-53. El fragmento con el que comienza esta cita es una cita que María Zambrano hace del *Fedón*, 67 c.d.

son. De acuerdo con Platón la poesía es imitación porque está basada en la representación de las apariencias, y en cambio *Poiesis* es el descubrimiento del verdadero ser de las cosas. Platón consideraba que el único camino que llevaba al conocimiento de la verdad era el de la justicia. Según las enseñanzas de Sócrates en *La República*, lo justo es conocer al ser en sí mismo y no por medio de las apariencias; lo justo es ver o vislumbrar el alma de las cosas, pues es ahí donde radica el verdadero ser de todo. “El ser de las cosas [...] consiste en la idea o forma inteligible, paradigma o modelo eterno, y en esto consiste la verdad”:¹⁴ lo demás es mera imitación.

A diferencia de las apariencias de las cosas, el alma es inmutable y por lo tanto estable, es decir, siempre es, nunca perece; mientras que lo aparente y variable es perecedero y no tiene estabilidad, por ello pertenece al plano del devenir en donde en un momento es y al otro deja de ser. Entonces para Platón la forma más verídica de llegar al conocimiento es a través del ser, el ser en sí mismo y por sí mismo, no del no ser que depende de algo más para poder ser. En consecuencia, si partimos de este punto, podremos intuir el desacuerdo que Platón tenía con la poesía de su tiempo: “Es en *La República*, donde Platón formula su condenación explícita y ásperamente, con esa aspereza con que nos solemos desprender de lo que más queremos. Es en *La República*, al establecer las bases de la sociedad perfecta. Y estas bases no son sino una: Justicia. La poesía pues va contra la justicia. Y va contra la justicia, la poesía, porque va contra la verdad”.¹⁵

En varios de los diálogos de Platón existe la afirmación recurrente de que la mayoría de las personas, incluyendo a los poetas, en realidad sólo tienen una opinión acerca de las cosas, pero no un conocimiento verdadero. La opinión, para Platón, es lo que está rondando entre el ser y el no ser, es decir, aquello que se halla, según las palabras de Diotima, entre la ignorancia y el conocimiento. Se encuentra cerca de la ignorancia porque a través de la opinión no se puede dar razón del verdadero ser de lo que se está hablando; pero también está cerca del conocimiento, porque la opinión presenta hasta cierto punto una realidad, aunque velada. Por lo tanto, la opinión no es ni una cosa ni la otra en sí, y es por ello que no se puede confiar en ella para llegar al conocimiento de la verdad (*cf. Banquete*, 202a): “En consecuencia, de los que contemplan muchas cosas bellas, pero ni

¹⁴ Giovanni Reale, *Platón. En búsqueda de la sabiduría secreta*, trad. de Roberto Herald Bernet, p. 64.

¹⁵ María Zambrano, *op. cit.*, p. 28.

ven lo bello en sí ni son capaces de seguir a otro que los conduzca a lo bello, y de los que contemplan muchas cosas justas, pero no ven lo justo en sí, y así sucesivamente, de éstos diremos que opinan acerca de todo, pero que no conocen nada de aquello sobre lo que opinan”. (*La República*, 485e)

Acudiendo a Sócrates en *La República*, la opinión se basa en la multiplicidad de las cosas, mientras el conocimiento en la unidad de lo que siempre es igual, conforme a lo mismo. En la multiplicidad la opinión sólo logra percibir la belleza de las cosas efímeras que participan de ésta, por ejemplo una flor, una variedad de sonidos o de colores en armonía, la imagen de un muchacho joven y vigoroso; pero en realidad éstas son sólo apariencias, no son la belleza en sí, porque estas representaciones de belleza en cualquier momento dejan de ser bellas, mientras que la verdadera belleza siempre es y será inmutable. El verdadero conocimiento se basa en la unidad de lo imperecedero, porque parte de una sola idea de belleza, de la que nunca cambia porque siempre es la misma, ya que no tiene ni colores, ni formas que la delimiten, sino el ser mismo de lo bello. De ahí que Sócrates le diga a Fedro que los que se forman una opinión contraria a lo que es se engañan, pues sólo crean una imitación falsa de la realidad:

Sócrates.- Pues bien, los que se forman una opinión contraria a la realidad de las cosas y se engañan a sí mismos, es claro que esto les sucede debido a ciertas semejanzas.

Fedro.- Sí, es lo que pasa.

Sócrates.- ¿Es posible, entonces, ir desplazando con arte de a poco, a través de las semejanzas, la realidad de cada cosa hacia su contrario, o de evitar ser engañado uno mismo, si no se conoce qué es en realidad cada cosa?

Fedro.- No, jamás.

Sócrates.- Entonces, compañero, el arte oratoria que ofrecerá a quien no conoce la verdad y sólo ha salido a la caza de opiniones, será risible, y un arte sin arte. (*Fedro*, 262b)

Es, precisamente, por el mal uso de la opinión que hacen los poetas, que Sócrates está en desacuerdo con ellos. La poesía era un medio importante de educación. “El poeta es fuente, por un lado, de información esencial, y, por otro, de formación moral, también esencial”,¹⁶ por ello Sócrates estimaba inadecuado aceptar los falsos contenidos que los poetas exponían en sus poesías, puesto que el auditorio, incapaz de ver por sí mismo la verdad de las cosas, se entregaba ciegamente a la falsa opinión que el poeta le proporcionaba, originando así en el receptor una idea confusa y deformada de la verdad, por ello en *La República* cuando Glaucón le pregunta a Sócrates que si se debe establecer que

¹⁶ Giovanni Reale, *op.cit.*, p.55.

los poetas son imitadores de simulacros, él le dice que sí:

Glaucón .-¿Debemos, pues, establecer que todos los poetas, empezando por Homero, son imitadores de simulacros de virtud y de lo demás sobre lo que componen versos, pero que no alcanzan la verdad, sino que son como el pintor del que hace poco decíamos que, sin ser él mismo entendido en la confección de zapatos, hará lo que les parece que es un zapato a quienes tampoco son entendidos y hacen su examen a partir de los colores y las figuras? Sócrates.- Por supuesto. (*La República*, 601a).

Como ya he mencionado, la verdad para Platón proviene de esta idea inteligible, unívoca y abstracta que da cuenta del ser puro de las cosas, y por lo tanto cualquier cosa que deviene física, material o sensible, es imitación de esta idea primigenia. De aquí que Sócrates en *La República* dé a entender que al igual que la imitación de los pintores, la de los poetas está alejada tres veces de la verdad, ya que existen tres tipos de creaciones: la primigenia, proveniente de la divinidad; la segunda, proveniente del artesano, y la tercera, que proviene del pintor. Sócrates dice que los artesanos se inspiran en la idea original de lecho y de mesa para que, así, cada uno construya respectivamente su mueble, y afirma que sería imposible que ninguno pueda realizar la idea misma; después pone de ejemplo a otro trabajador manual que es capaz de reproducir todo lo existente desde lo que hay en la naturaleza hasta los muebles y los dioses. Dicho imitador lo hace de una manera muy fácil: coge un espejo y lo hace girar, y así reproduce todo con su reflejo; el pintor se encuentra dentro de este tipo de artesanos, pues su creación es un reflejo de las apariencias que percibe (*cf. La República*, 596a -e). Por ello Sócrates reitera que

el arte de imitar está lejos de la verdad, y, según parece, lo produce todo porque capta un poco de cada cosa, y eso que capta es un simulacro. Por ejemplo, decimos que el pintor va a pintarnos un zapatero, un carpintero, a los demás artesanos, sin ser para nada entendido en esos oficios. Y, sin embargo, si fuera un pintor bueno, al pintar a un carpintero y enseñarlo desde lejos, podría engañar completamente a niños y hombres estúpidos por dar la impresión de que es un carpintero de verdad. (*La República*, 598c)

La poesía no parte del verdadero conocimiento, sino de la opinión, por ende lo único que presenta al espectador son apariencias. El poeta, como el pintor, sólo imita la forma de cómo aparecen las cosas y no la forma de lo que es en sí. Tanto el pintor como el poeta al representar algo sólo toman en cuenta lo que aparece a simple vista, se quedan en el plano de lo sensible y no alcanzan el plano de lo inteligible. Si un poeta tuviera que explicarnos qué es un zapato, lo que nos diría es que un zapato tiene un recubrimiento de tal o cual material, que tiene una suela, agujetas, y que se pone en el pie; pero no sabría

darnos razón de cómo se construye o del porqué de su función, pues no se especializa en la creación de zapatos.

El verdadero conocimiento es el que se hace a partir de la realidad, no del simulacro de las cosas. Sócrates nos dice que existen tres artes para cada cosa: la de utilizarla, la de fabricarla y la de imitarla, por lo tanto “la virtud, la belleza y la exactitud de cada objeto, ser vivo y actividad, sólo guardan relación con el uso para el que cada uno haya sido fabricado o haya nacido” (*La República*, 601d). Así, el que quiera practicar la buena ciencia no debe conformarse con la manera en que aparece el zapato, sino investigar con más profundidad las razones y el porqué de que el zapato sea como es y se utiliza como se utiliza.

En consecuencia, este tipo de conocimiento guiado por el “ser sensible en devenir”,¹⁷ o sea la opinión, es endeble, y nos conduce a la mentira; mientras que el conocimiento guiado por “la ciencia del ser eterno”¹⁸ es sólido, y nos conduce a la verdad.

Por otra parte, la crítica de Platón sobre la poesía también va dirigida a dos aspectos muy importantes. El primero es que el poeta daba una imagen inconveniente de los dioses y de los hombres; y el segundo, que representaba a la divinidad como si fuera varias entidades y no sólo una como realmente es.

Para Platón la divinidad era buena, sólo era causa de lo bueno y no de lo malo. Así, los poetas mentían con su descripción de los dioses, pues les atribuían características malas, por tanto perniciosas para el que las aprendía. La divinidad verdadera es en esencia buena, no dañina, y así hay que contarla:

Sócrates.- [...] sin duda siempre hay que transmitir cómo es la divinidad, se componga épica, lírica o tragedia.

Adimanto.- Es preciso, en efecto.

Sócrates.- Y la divinidad ¿no es en esencia buena y así hay que contarla?

Adimanto.- ¿Y qué más?

Sócrates.- Sin duda nada bueno es dañino, ¿cierto?

Adimanto.- Me parece que no lo es. [...]

Sócrates.- ¿Y qué? ¿Es beneficioso lo bueno?

Adimanto.- Sí.

Sócrates.- Es, por tanto, causa de que se actúe bien?

Adimanto.- Sí.

Sócrates.- Luego lo bueno no es causa de todo, sino de lo que está bien, y no es causa de lo

¹⁷ Giovanni Reale, *op. cit.*, p. 67.

¹⁸ *Idem.*

malo.

Adimanto.- Totalmente cierto. (*La República*, 379b)

Platón estaba interesado en la formación de buenos ciudadanos, pero la educación de su tiempo, adquirida de los poetas con sus malos ejemplos, no tenía lo necesario para la instrucción de los hombres en la nueva república. Los poetas, al no tener un conocimiento cierto sobre las cosas, y al no conocer a la divinidad en sí, sólo proporcionaban la opinión que lograban crearse de los dioses y de los hombres, pues lo más lógico para ellos era representar a los primeros con la apariencia de los segundos. En consecuencia la divinidad por ellos representada estaba cargada de características mundanas, de sentimientos de debilidad y de pasiones alejadas, completamente, de la virtud:

El pesimismo, la melancolía, la angustia, están en la tragedia, en el mundo de los dioses despiadados. Humanos, demasiado humanos estos dioses tenían cercado al hombre, en realidad. Le atajaban su paso, le vigilaban y oprimían. ¡Pobres hombres bajo el terror de tanta divinidad celosa, vengativa, de tanta justicia despiadada! Justicia también la de los dioses, pero justicia divina, es decir, irracional, puramente vindicativa. El hombre era menos que los dioses y tenía, en consecuencia, que ser arrollado por ellos.¹⁹

Si el espectador percibía la imitación de esta clase de actitudes y comportamientos, se vería identificado con la parte más baja de su espíritu y no con la más alta, lo que lo conduciría a su ruina, pues sólo tendría pensamientos negativos que lo debilitarían para afrontar como buen ciudadano cualquier obstáculo que se le presentara. La poesía en sus contenidos mostraba hombres débiles, que cuando debían afrontar situaciones difíciles o eran castigados por algún dios se lamentaban, perdían el equilibrio y se dejaban arrastrar por sus pasiones. Se entregaban al *pathos*, es decir padecían lo que les sucedía en vez de controlar sus impulsos y lograr mantener la mente despejada para poder encontrar la solución a las circunstancias negativas que los amenazaban (*Cf. La República*, 605d-e). Por ello Sócrates dice:

La ley dice, creo, que es muy hermoso mantener lo más posible la calma en las desgracias y no perder el control, puesto que no está claro si tales desgracias suceden para bien o para mal, nada adelanta quien las lleva mal, ningún asunto humano merece gran esfuerzo y lo que en esas circunstancias debe acudir cuanto antes en nuestra ayuda se tropieza con el estorbo del dolor. (*República*, 604c)

La poesía iba en contra del comportamiento que Sócrates estimaba pertinente en los

¹⁹ María Zambrano, *op. cit.*, p. 31.

ciudadanos que estaba idealizando con sus pupilos, pues la parte baja y débil del hombre es alimentada con estas visiones impropias. Hasta el más noble de los hombres puede caer bajo los encantos de la poesía, bien lo dice Sócrates: “Cuando los mejores de nosotros escuchamos a Homero o a algún otro poeta trágico imitando a algún héroe sumido en el dolor [...], sabes que disfrutamos y que, entregándonos, seguimos los sucesos compartiendo los sufrimientos de los protagonistas” (*La República*, 605d). La poesía al dar estas representaciones, estimula en el auditorio las pasiones reprimidas induciendo en el espectador el deseo de llanto y lamento contenido, pues la naturaleza de la parte baja del alma lo ansía (*Cf. La República*, 606b). Lo mismo sucede cuando la poesía nos presenta a unos Dioses que se comportan de manera concupiscente porque son arrastrados por sentimientos bajos e impulsivos como la envidia, la venganza, el apetito sexual desenfrenado, etc. Si se alimenta más este tipo de comportamientos originados por la parte irracional del alma y no los que se rigen por la razón, el hombre está destinado a perder el camino de la justicia, y al perder el camino de la justicia no podrá llegar al conocimiento de la verdad, en consecuencia se pierde a sí mismo y no logra acceder al conocimiento de su ser:

El hombre no es tan siquiera una criatura incompleta, sino simplemente encubierta, envuelta en los velos del olvido. La verdad, desgarrando sus velos le devuelve a la unidad su origen, le reintegra. Conocer es acordarse, y acordarse es reconocerse en lo que es, como siendo; es reconocerse en unidad. Conocer es desvanecer el velo del olvido, la sombra, para en la luz, ser íntegramente. Porque el hombre es, y sólo tiene que reconocerlo.²⁰

El otro aspecto negativo de la poesía es su forma de representar a los dioses mediante una “gama compleja y polivalente de expresiones miméticas”,²¹ que ocasiona que el espectador, al identificarse con tan diversas formas de la opinión del ser y no con la real, nunca logre identificarse y conectarse con su yo verdadero. Pues la mimesis tiene un efecto de dispersión y distracción que provoca la pérdida del centro, porque presenta una multiplicidad del ser en desorden. Al identificarse con tantos personajes, se pierde el centro del alma. Si la persona pierde la identificación consigo misma se produce una fragmentación de su ser, y lo que proponía Platón era la búsqueda de la unidad del ser. Para Platón el alma más viril, más consistente y estable es aquella que no se deja alterar tan

²⁰ María Zambrano, *op. cit.*, pp. 30-31.

²¹ Giovanni Reale, *op. cit.*, p. 66.

fácilmente por los factores externos, por lo tanto todo lo bueno es lo que sufre menos cambios, lo que persiste en su ser; mientras que lo voluble, en un momento es de una manera y al otro ya cambió, lo cual no es bueno porque perece, y lo que perece sólo es apariencia. De este modo, podemos ver que para Platón, el espectador ante la poesía es un subordinado que se abandona ante la hipnosis del poeta, olvidándose de su parte racional para dar fuerza a su parte instintiva. El hombre deja de ser autónomo y se convierte en un títere movido por la melancolía de sus pasiones. “Quien escucha tiene que transformarse en Aquiles, y lo mismo hace quien recita. Treinta años más tarde, el escucha era capaz de repetir automáticamente lo dicho por Aquiles y lo que el poeta comentaba al respecto. Tan enorme capacidad de memorización poética sólo podía adquirirse a cambio de una pérdida total de la objetividad.”²² Sin embargo, Platón tenía otros planes y otras ambiciones para su República: “en su afán por la independencia humana, por su hacer salir al hombre del orbe de la tragedia, reunió el contenido humano y lo puso bajo el mando de la razón. Pues que al fin, por la razón existía el hombre, y se liberaba de los dioses tiránicos.”²³

I.4. El Eros platónico

A diferencia del poeta, el filósofo no se encuentra endiosado por la belleza que brilla ante sus ojos; por el contrario, él está entusiasmado con la belleza que, aunque oculta para las percepciones sensoriales, está desvelada para el recuerdo, para la reminiscencia del origen. De acuerdo con la mitología sobre la caída del alma, ésta formaba parte del mundo divino de la unidad eterna, por lo tanto su naturaleza es incorpórea y espiritual, y sólo se hace visible al entendimiento. El alma, al ser parte de la unidad suprema también es divina, porque comparte los dones característicos de la divinidad: belleza, sabiduría y bondad; los cuales se ocultan cuando cae al mundo material de la corporeidad. En este viaje de descenso olvida todo conocimiento del bien, y termina su destino atrapada en un cuerpo temporal y material. El cuerpo que ahora habita la ha vuelto pesada y le ha nublado la visión, pues el velo de lo material no le permite contemplar la verdad divina: ha devenido mundana. El alma en este nuevo estado se siente incompleta, pues ha perdido la unidad. En consecuencia, la purificación del alma del hombre consiste en el retorno al mundo de las

²² E. A. Havelock, *Alle origini della filosofia greca. Una revisione storica*, p. 56, apud Giovanni Reale, *Platón. En búsqueda de la sabiduría secreta*, p. 61.

²³ María Zambrano, *op. cit.*, p. 32.

ideas, al recuerdo de la sabiduría eterna, al reconocimiento de la bondad del mundo divino: sólo así podrá recobrar la parte que le falta para completar y realizar su ser, es decir su unidad.

¿Cómo es que el hombre puede regresar al origen? Amando lo bello, porque es el reflejo del bien. Todo lo bello es justo, así al amar lo bello y al descubrirlo más allá del esplendor externo, el amante encontrara virtudes tales que lo conducirán de regreso al bien absoluto. Por esta razón es que el filósofo venera al *daímon* Eros, pues él es quien lo induce a amar y reconocer la belleza primigenia, la cual lo eleva y lo lleva de regreso con el ser amado, es decir la idea eterna y univoca del fundamento último y primero de todo. Eros comunica y crea el vínculo entre lo divino y lo mortal, gracias a él en la fórmula divinidad-hombre, trascendente-inmanente hay un lazo de unión. Diotima le dice a Sócrates en el *Banquete* que Eros “Interpreta y comunica a los dioses las cosas de los hombres y a los hombres las de los dioses, súplicas y sacrificios de los unos y de los otros órdenes y recompensas por los sacrificios. Al estar en medio de unos y otros llena el espacio entre ambos, de suerte que el todo queda unido consigo mismo como un continuo” (*Banquete*, 202e). Por lo tanto, Eros es el punto mágico en donde se cumple la unión de los contrarios. Es el destello de luz que permite al amante vislumbrar a lo amado entre la obscuridad de su oposición. El amor es el generador de la concordia en la discordia, pues la concordia es el mecanismo que impulsa a los contrarios a la búsqueda de su opuesto, para así poder lograr la unidad. De la unidad resulta la belleza producida por la armonía lograda entre los contrarios. Uno no podría existir sin el otro, la tensión existente entre ellos es la que genera el movimiento; cuando un opuesto está en la búsqueda del otro se encuentra a sí mismo, porque realiza su ser en esta búsqueda al complementarse con el otro, es decir logra la creación y la determinación de sí.

Para Platón el hombre que ama a Eros se vuelve virtuoso, ya que al amarlo ama sus virtudes y las aprende. Eros práctica las virtudes más hermosas: justicia, valor, templanza, sabiduría. Por tanto, si el hombre se guía por dicho dios y logra dominar sus pasiones, será capaz de ver con más claridad el objetivo y no perderá jamás el camino.

Para que el hombre pueda acceder al conocimiento de lo verdadero, debe haber una conversión en él: tiene que renunciar a la visión de los ojos para poder activar la visión del ojo del alma, el órgano del saber; y esta conversión no se hace efectiva sino después de que

el hombre haya aceptado la muerte, pues ésta es la que permite al filósofo acceder al mundo de este ser verdadero:

Conversión por la filosofía, por la dialéctica, que va más allá de ella, pues esta áspera subida, hasta llegar a la luz misma, esta conversión que cada cual puede realizar en su alma, y que el filósofo cuida piadosamente, aparece fundada en algo, ya que no es de este mundo. Porque esa luz del bien, no se contempla íntegramente sino tras la muerte.

Y por ello, si en *La República* establece Platón la justicia de este mundo, y nos da las razones para vivir bien, en el *Fedón*, la misma dialéctica tiene ya el sentido de una enseñanza para la muerte. La filosofía es una preparación para la muerte y el filósofo es el hombre que está maduro para ella. Y esta conversión no se verifica sino cuando “nos hemos separado de la locura del cuerpo” frase que creeríamos de San Pablo, si viésemos separada del texto Platónico.²⁴

Es por eso que a diferencia del poeta, el filósofo no se encuentra endiosado por la belleza que brilla ante sus ojos, sino por la belleza oculta a las percepciones sensoriales. El poeta con sus palabras producía en el que lo escuchara un estado de trance hipnótico, mientras que el filósofo por medio de la dialéctica inducía al individuo en un estado de autoconsciencia. Por tanto la poesía envuelve en un velo adormecedor al individuo, mientras que la filosofía desvela al que permanecía dormido. Al respecto, María Zambrano comenta que el poeta “olvida lo que el filósofo se afana en recordar, y tiene presente en todo instante, lo que el filósofo ha desechado para siempre. El poeta se desentiende de la reminiscencia que despierta a la razón, y está en vela ante todo lo que el filósofo ha olvidado”.²⁵ Por lo tanto, Platón practica una nueva forma de oralidad, una oralidad filosófica que recupera el mito como forma de pensamiento a base de imágenes que aparecen en concordancia con el logos dialéctico. La oralidad dialéctica será para Platón el medio más adecuado para la transmisión del conocimiento que conduzca a la verdad suprema.²⁶

Era una invitación a que el oyente, una vez identificado con algún ejemplo emotivo, lo repitiera una y otra vez. Si alguien solicitaba aclaraciones, o la repetición de algún pasaje, la fórmula y la imagen poética perderían buena parte de su poder para generar un estado de complacencia en el oyente: el empleo de palabras distintas, aunque fueran más o menos equivalentes, ya no sería poético, sino prosaico. La pregunta y su correspondiente respuesta [...] tenían que construir una especie de insulto a la imaginación del hablante y del alumno: desvanecido el ensueño, en su lugar había que poner un desagradable esfuerzo de reflexión especulativa.²⁷

²⁴ María Zambrano, *op. cit.*, pp. 55-56.

²⁵ *Ibidem*, p. 36.

²⁶ Cf. Giovanni Reale, *op. cit.*, pp. 43-45.

²⁷ *Ibidem*, p. 92.

Para evitar la fragmentación del alma, del hombre y lograr su unidad, Platón promovía el reemplazo de la representación de imágenes guiada por la opinión incorrecta, por una nueva representación de imágenes guiada por la opinión recta; dicha opinión sería originada por una nueva forma de pensar a base de conceptos abstractos, en donde el hombre no tuviera la necesidad de identificarse con distintas representaciones ajenas a su ser, sino que aprendiera a concebir al ser en sí mismo a través de un proceso de autoconsciencia. El conocedor se separa de lo conocido volviéndose autónomo como alma consciente. Así la poesía como medio para acceder al conocimiento parece, pues ya no es idónea para alcanzar las ideas trascendentes de las que Platón nos habla, ya que la poesía deja al conocedor en la superficie y no le permite acceder al corazón de las cosas; por lo tanto, el poeta con su poesía es engañado por el enigma oscuro, ya que el verdadero ser se encuentra oculto en las apariencias. El poeta pierde su sabiduría porque cree que lo que representa es real cuando en realidad no lo es:

Dice Eraclito: “Rispetto alla conoscenza delle cose manifeste gli uomini vengono ingannati similmente a Omero, che fu più sapiente di tutti quanti i Greci. Lo ingannarono infatti quei giovani che avevano schiacciato pidocchi, quando gli dissero: ‘quello che abbiamo visto e preso, lo lasciamo; quello che non abbiamo visto né preso, lo portiamo’”. [...] lo scacco di Omero di fronte all’enigma [è] stato la causa della sua morte. Il tono del frammento è sprezzante nei confronti di Omero: il sapiente sconfitto in una sfida all’intelligenza cessa di essere sapiente. Notevole è la caratterizzazione dell’enigma come tentativo di “ingannare”: ciò che Eraclito reputa degno di menzione non è la triste fine di Omero, bensì il fatto che un presunto sapiente si sia lasciato ingannare. Abbiamo così anzitutto una testimonianza antica che conferma la malvagità dell’enigma, e in secondo luogo un’implicita definizione del sapiente, da parte di Eraclito, come colui che non si lascia ingannare.²⁸

Es así que para la filosofía platónica la poesía queda despojada de su capacidad para guiar hacia el conocimiento cuando lo real del alma y la irrealidad del cuerpo se vuelven irreconciliables; cuando paradójicamente los dos polos algunas veces conforman la unidad del ser y en otras la fragmentan; cuando la vista del ojo es suplantada por la vista del alma para ver a la belleza en sí misma y no como un símbolo. La transformación producida a raíz de la disputa platónica trae consigo consecuencias de gran trascendencia, pues a partir de este momento la palabra queda escindida entre filosofía y poesía y su capacidad comunicativa se ve mermada. El *logos* con el que alguna vez los sabios se unían con la sabiduría no existe más, y no será sino hasta la Edad Media que la fractura del verbo

²⁸ Giorgio Colli, *op. cit.*, p. 63.

comunicativo recupere la capacidad de definir las cosas del universo, sin sacrificar ninguna de las partes de su naturaleza. Por consiguiente la poesía, y principalmente la amorosa, fungirá como medio efectivo para unir el conocimiento filosófico con el poético, para que el hombre sea capaz de vislumbrar el objeto de conocimiento gracias a la imagen que ésta unión le evocará.

Capítulo II

Poesía y filosofía en la Edad Media

II.1. La escisión de la palabra

Este capítulo está centrado en la manera en cómo la palabra recobra la unidad perdida en la cultura occidental de la Edad Media, y cómo en esta época se manifestaron ciertas patologías como la melancolía y la acidia, registradas en el ámbito médico-filosófico, por medio de las cuales el hombre pudo recuperar la posesión del objeto del deseo, el objeto de conocimiento. La escisión de la palabra tiene su origen en la disputa de Platón sobre la poesía como medio equívoco para la transmisión de la sabiduría en confrontación con la filosofía. Así la palabra, de ser una unidad de comunicación que incluye la expresión poética y la expresión filosófica, se convierte en una palabra incompleta y por ende imposibilitada para la apropiación y el goce del objeto de conocimiento. Es importante aclarar que en esta idea, la expresión “palabra” es una manera figurada (una sinécdoque) para referirse al discurso que es la base de la comunicación. Esta escisión en el discurso según los testimonios ya es antigua, pero en los textos de Platón encontramos la fuente más cercana a nosotros acerca del tema, además de que lo trata de manera muy completa y con una visión crítica.²⁹

El dilema comienza cuando el filósofo se da cuenta de que por un momento alcanza el objeto deseado, pero que en el instante mismo lo pierde, mientras que el poeta cree que lo posee, pero nunca lo tiene realmente; por lo tanto, por un lado tenemos la capacidad de la filosofía de reconocer y comprender al objeto de conocimiento y por el otro su imposibilidad para nombrarlo y definirlo; mientras que para la poesía es muy fácil nombrarlo y definirlo, pero jamás da cuenta de qué es lo que realmente está nombrando porque no posee la conciencia necesaria para saberlo. En consecuencia, el objeto al cual el hombre pudo alguna vez acceder es ahora considerado como perdido, pues el *logos* por

²⁹ “Questa scissione è quella fra poesia e filosofia, fra parola poetica e parola pensante, ed essa appartiene così originalmente alla nostra tradizione culturale, che già Platone poteva ai suoi tempi dichiararla ‘una vecchia inimicizia’. Secondo una concezione che è solo implicitamente contenuta nella critica platonica della poesia, ma che ha acquistato nell’età moderna carattere egemonico, la scissione della parola è interpretata nel senso che la poesia possiede il suo oggetto senza conoscerlo e la filosofia lo conosce senza possederlo”. Giorgio Agamben, “Prefazione”, en *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, p. XIII.

medio del que los sabios se comunicaban con lo divino ya no existe; la palabra ya no transmite en su significado el mensaje con el que el lenguaje del hombre se unía con el de la naturaleza y así alcanzaba el mundo trascendente de lo inteligible. El espíritu de las cosas ya no está contemplado en esta nueva forma de comunicación. Agamben, al hablar del resultado de dicha escisión, nos dice:

Ciò di cui la scissione fra poesia e filosofia offre testimonianza è l'impossibilità della cultura occidentale di possedere pienamente l'oggetto della conoscenza (poiché il problema della conoscenza è un problema di possesso, e ogni problema di possesso è un problema di godimento, cioè di linguaggio). Nella nostra cultura, la conoscenza (secondo un'antinomia che Aby Warburg ebbe a diagnosticare come la "schizofrenia" dell'uomo occidentale) è scissa in polo statico-ispirato e in un polo razionale-cosciente, senza che nessuno dei due riesca mai a ridurre integralmente l'altro.³⁰

El objeto del conocimiento tiene dos formas: por la que puede ser concebido y mencionado por conceptos y palabras, y por la que no puede ser ni concebido ni mencionado con palabras. El objeto es pues decible e indecible, pero es en lo indecible donde se encuentra el sentido último del conocimiento, y en ello radica la diferencia entre el pensamiento lógico o dialéctico y el pensamiento poético o metafísico, ya que “el primero puede denotar; el segundo –al borde siempre de lo indecible– suele connotar. Imagen y concepto son aproximaciones a una realidad superior, a-histórica, trans-histórica o eterna.”³¹ ¿Cómo puede la palabra dividida recobrar su unidad? Sin lugar a dudas, éste es el enigma por resolver para poder obtener como recompensa el goce y el conocimiento del objeto perdido. Como se sabe, retomando las ideas de Giorgio Colli en *La nascita della filosofia*, el enigma es una trampa hostil que el dios impone al mortal, cuya vida corre un gran peligro si no lo soluciona satisfactoriamente. Esta vez el enigma ha sido impuesto por el propio hombre, pero el riesgo es igual de peligroso, porque tanto el hombre como la palabra sin el objeto perdido están fragmentados, son estériles e incapaces de crear y crearse a sí mismos, ya que la unidad es el fundamento y el motivo de lo que convierte al no ser en ser, es decir, de lo que da paso de la potencia al acto; porque el ser es cuerpo y alma, razón y sueños, realidad e irrealidad, uno es el espejo del otro en donde ambos al verse reflejados se encuentran. Según Aristóteles el enigma está formado por la unión de dos cosas imposibles que dan como resultado algo real:

³⁰ *Ibidem*, pp. XIII-XIV.

³¹ Ramón Xirau, *Poesía y conocimiento*, pp. 26-27.

“il concetto dell’enigma è questo: dire cose reali collegando cose impossibili”. Dato che per Aristotele collegare cose impossibili significa formulare una contraddizione, la sua definizione vuol dire che l’enigma è una contraddizione che designa qualcosa di reale, anziché indicare nulla, come di regola. Perché ciò avvenga, aggiunge Aristotele, non si possono collegare i nomi nel loro significato ordinario, ma bisogna fare intervenire la metafora.³²

Por lo tanto acceder a la solución del enigma no es fácil, pues la mente debe mantenerse alerta y ser susceptible a los mensajes que esconden estas contradicciones para poder revelar el secreto que contienen. El simple hecho de encontrar la respuesta en una contradicción lo hace ambiguo, porque esto quiere decir que el objeto del conocimiento no se encuentra a primera vista, sólo con los ojos o con la forma más simple del razonamiento, lo que genera las dudas de cuál es la naturaleza y de dónde proviene el objeto perdido, si es real o no:

dov’è il capricervo, dov’è la sfinge?’ In nessun luogo, certo, ma, forse, perché sono essi stessi dei topoi.³³ Noi dobbiamo ancora abituarci a pensare il “luogo” non come qualcosa di spaziale, ma come qualcosa di più originario dello spazio; forse, secondo il suggerimento di Platone, come una pura differenza, cui compete tuttavia il potere di far sí che “ciò che non è, in un certo senso sia e ciò che è, a sua volta, in un certo senso non sia”.³⁴

Para poder ver la realidad que hay en la irrealidad, tenemos que ver de forma diferente de como estamos acostumbrados, cambiar la manera de entender nuestra percepción, pues, en lo absurdo podemos encontrar la realidad de lo imposible. Ya Heráclito decía que “si uno no espera lo inesperado nunca lo encontrará, pues es imposible de encontrar e impenetrable.”³⁵ Agamben, siguiendo de cerca ciertos mecanismos que se basan en lo contradictorio de manera parecida al enigma, afirma que el modelo del conocimiento en la Edad Media radica en operaciones en las que el deseo niega y al mismo tiempo afirma su objeto, como la desesperación del melancólico o la teoría del fantasma; operaciones originadas en el círculo de la psicología medieval.³⁶ Por lo tanto es necesario

³² Giorgio Colli, *op. cit.*, p. 56.

³³ È in questa prospettiva che si può qui parlare di una “topologia dell’irreale”. Forse il *tópos*, questa cosa, secondo Aristotele, “così difficile da afferrare”, ma il cui potere “è meraviglioso e anteriore a ogni altro” e che Platone, nel *Timeo*, concepisce addirittura come un “terzo genere” dell’essere, non è necessariamente qualcosa di “reale”. *Ibidem*, pp. XV-XVI.

³⁴ *Ibidem*, p. XVI.

³⁵ Heráclito, “Fragmentos”, en Rodolfo Mondolfo ed., *Heráclito. Textos y problemas de su interpretación*, p. 33.

³⁶ “il modello della conoscenza è così cercato in quelle operazioni, come la disperazione del malinconico o la *Verleugnung* del feticista, in cui il desiderio nega e, insieme, afferma il suo oggetto e, in questo modo, riesce a

remontarnos a la Edad Media, cuando la necesidad de darle un rostro al Dios irracional y trascendente del cristianismo conduce al hombre a magnificar los poderes de la imaginación, dando como resultado que la escisión del núcleo comunicativo de la palabra recobre su unidad.

II.2. Acidia y melancolía como fuentes de la inspiración poética

Durante la Edad Media la acidia, que azotaba con gran fuerza a lo largo y ancho de los poblados las moradas de la vida espiritual como son los monasterios, las celdas de los monjes, las ermitas, era una enfermedad muy estigmatizada por las instancias clericales. Era repudiada a tal grado que los padres de la Iglesia consideraron que, de todos los vicios, éste era el único para el que no había perdón posible.³⁷ Tiempo después, se le identificó como uno de los siete pecados capitales: la pereza, así la considera Dante en el purgatorio de la *Divina comedia* y así sigue siendo hasta nuestros días. De acuerdo con la categoría patristica sobre la acidia, entre los síntomas más recurrentes están los siguientes:

malitia, l'ambiguo e infrenabile odio-amore per il bene in quanto tale, e *rancor*, la rivolta della cattiva coscienza verso coloro che esortano al bene; *pusillanimitas*, l'“animo piccolo” che si ritrae sgomento di fronte alla difficoltà e all'impegno dell'esistenza spirituale; *desperatio*, l'oscura e presuntuosa certezza di essere già condannati in anticipo e il compiaciuto sprofondare nella propria rovina, quasi che nulla, nemmeno la grazia divina, possa salvarci; *torpor*, l'ottuso e sonnolento stupore che paralizza qualsiasi gesto che potrebbe guarirci; e, infine, *evagatio mentis*, la fuga dell'animo davanti a sé e l'inquieto discorrere di fantasia in fantasia.³⁸

Debido a los efectos que la acidia produce, el que la padece sufre de angustiosa tristeza y desesperación. Sin embargo, para entender con mayor claridad el porqué del comportamiento del acidioso, debemos adentrarnos en la causa que origina dicha patología de la psicología medieval. Agamben apunta, basándose en la *Summa theologica* de Santo Tomás, que la acidia es una tristeza ocasionada por la angustia que provocan los bienes espirituales esenciales del hombre; por lo que la aflicción que afecta al acidioso no proviene de un mal, sino del mayor de los bienes, es decir, de la capacidad que tiene de poder reconocer en sí mismo una parte espiritual que lo acerca y lo ayuda a conocer al

entrare in rapporto con qualcosa che non avrebbe potuto altrimenti essere né appropriato né goduto.” Giorgio Agamben, *op. cit.*, pp. XIV-XV.

³⁷ De acuerdo con el texto de Agamben, cuando se habla de la acidia se piensa en el complejo que resulta de la fusión entre *Tristitia* y *Acedia*. Cf. Giorgio Agamben, *op. cit.*, pp. 5-6.

³⁸ *Ibidem*, p. 27.

Dios irracional tan difícil de pensar y concebir.³⁹ Por lo tanto, la condena del acidioso es la presencia constante del pensamiento de la idea del objeto de su salvación que no le da tregua, porque sabe que existe y está ahí rondándolo, pero trágicamente no conoce el camino que lo conduzca hasta él. En consecuencia, el acidioso vive acechado por el miedo que le produce la impotencia de no poder alcanzar el objeto anhelado, lo cual lo orilla a querer huir de sus potencialidades espirituales, que son a la vez el origen de su condena y de su salvación. En estas circunstancias el filósofo se parece al acidioso, pues en el instante mismo que logra ver el objeto del deseo, también lo ve perdido:

“la disperazione è così detta, perché ad essa manca il *piede* per camminare nella via che è Cristo” Fisso nella scandalosa contemplazione di una meta che gli si mostra nell’atto stesso in cui viene preclusa e che è per lui tanto più ossessiva quanto più gli diventa inattuabile, l’acidioso si trova così in una situazione paradossale in cui, come nell’aforisma di Kafka, “esiste un punto di arrivo, ma nessuna via” e dalla quale non c’è scampo, perché non si può fuggire da ciò che non si può nemmeno raggiungere.⁴⁰

A pesar de todo lo negativo que le adjudicaron los padres de la Iglesia a la acedia, también tuvo un polo positivo en el cual se le reconocía una virtud, la llamada *tristitia salutifera*,⁴¹ a la que se le consideraba como motor de salvación y estímulo del alma. Ya que el acidioso siempre está en busca del objeto que no puede encontrar, el alma, al verse privada de él, se mantiene motivada y sedienta por encontrar lo que tanto anhela, y, mientras más lo sigue y lo busca, éste le huye más. Por lo tanto, el melancólico se extiende a una eterna búsqueda del objeto perdido en la cual va alcanzando y superando metas, para después perseguir metas nuevas, transformando en posible lo imposible. Lo cual recuerda la forma en la que Platón describe a Eros, que es amante de la sabiduría porque es bella. Eros, al ser hijo de Penía (pobreza) y Poros (recurso), nunca está falto de recursos, pero tampoco es rico; y se encuentra entre la sabiduría y la ignorancia, porque si fuera sabio no estaría interesado en seguir conociendo porque ya lo sabría todo, y si fuera ignorante no amaría el conocimiento de la sabiduría porque cree no estar falto de ella, pues en esto radica la ignorancia. Por lo tanto, si Eros no tuviera carencia tampoco tendría la necesidad de ir en busca de lo que le hace falta, pero tampoco está totalmente falto de recursos, ya

³⁹ Cf. *ibidem*, pp. 10-11.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 12.

⁴¹ “Con la loro intuizione della capacità di rovesciamento dialettico propria delle categorie della vita spirituale, accanto alla *tristitia mortifera* (o *diabolica*, o *tristitia saeculi*), i padri pongono una *tristitia salutifera* (o *utilis*, o *secundum deum*), che è operatrice di salvezza e “aureo stimolo dell’anima” e, come tale, ‘non è da considerare come vizio, ma come virtù’”. *Ibidem*, p. 13.

que siempre tiene una pequeña porción de lo que desea, algo que lo mantiene en la búsqueda, de donde saca la intuición, la fuerza y la voluntad para seguir adelante.

Al parecer la combinación de los dos polos de la acidia permiten que se efectúe una transformación, se podría decir que mágica, porque el objeto inasequible se vuelve asequible gracias a que el deseo del acidioso permanece fijo en él. La transformación se efectúa cuando la mente del que padece acepta o asimila la inaccesibilidad de su meta, pero también cuando se da cuenta de que su deseo por alcanzarlo es inagotable, aun a sabiendas de su inaccesibilidad. El objeto es impenetrable y por ello el acidioso reniega de él, pero al desear desentrañar su impenetrabilidad, lo está afirmando y haciéndolo asequible de cierta manera:

In quanto la sua tortuosa intenzione apre uno spazio all'epifania dell'inafferrabile, l'accidioso testimonia dell'oscura saggezza secondo cui solo per chi non ha piú speranza è stata data la speranza, e solo per chi in ogni caso non potrà raggiungerle sono state assegnate delle mete. Così dialettica è la natura del suo "demone meridiano". Come la malattia mortale, che contiene in se stessa la possibilità della propria guarigione, anche di essa si può dire che "la maggior disgrazia è non averla mai avuta".⁴²

Así pues, la enfermedad contiene en sí misma la cura, pues dentro de su carencia se encuentra, paradójicamente, la presencia del objeto perdido.

Más adelante entre los círculos renacentistas de poetas, filósofos y artistas se verá surgir un padecimiento reconocido como heredero de la *acidia-tristitia* del cristianismo, sólo que esta vez el patógeno no será el demonio meridiano que acechaba al hombre de vida clerical, sino el influjo que Saturno ejercía sobre el hombre creativo. De igual manera que se pensaba en la acidia como el más pernicioso de los padecimientos, ahora Saturno es considerado como el más maligno de los planetas que pudiera influir sobre el hombre; así, la melancolía también tenía un polo negativo y uno positivo, pues por un lado era causa de "la rovinosa esperienza dell'opacità" y por el otro "l'estatica ascensione nella contemplazione divina".⁴³ Anteriormente, Aristóteles ya había hablado acerca de la melancolía: "Un'antica tradizione associava tuttavia proprio al piú sciagurato degli umori l'esercizio della poesia, della filosofia e delle arti. 'Perché', suona uno dei piú stravaganti *problemata* aristotelici, 'gli uomini che si sono distinti nella filosofia, nella vita pubblica, nella poesia e nelle arti

⁴² *Ibidem*, pp. 13-14.

⁴³ *Cf. Ibidem*, p. 17.

sono malinconici, e alcuni al punto da soffrire dei morbi che vengono dalla bile nera?”⁴⁴

Asimismo, al rastrear las diferentes etapas que han pasado desde que comenzó la necesidad del hombre por aprehender lo inasible, encontramos una manifestación primordial, sin cuya presencia probablemente no se habría originado dicha necesidad y mucho menos la aparición de todas estas formas de padecimiento, que torturan y a la vez impulsan al hombre a querer concebir y dilucidar el objeto del conocimiento. Se habla del Eros, pues éste estuvo presente en la *Poiesis* platónica, como también lo está en la necesidad del acidioso y en la del melancólico. Por tanto, Agamben afirma que “Nella tenace vocazione contemplativa del temperamento saturnino rivive l’Eros perverso dell’acidioso, che mantiene fisso nell’inaccessibile il proprio desiderio”.⁴⁵ De manera que “La stessa tradizione che associa il temperamento malinconico alla poesia, alla filosofia e all’arte, attribuisce ad esso un’esasperata inclinazione all’eros.”⁴⁶ Esta relación entre amor y melancolía se hace más estrecha a partir de que la tradición médica los presenta en el vademécum como enfermedades afines: el amor figurando como *amor hereos* o *amor heroycus* y la melancolía como bilis negra, en algunos casos son presentados en rúbricas contiguas y en otros incluso llegan a aparecer en la misma rúbrica.⁴⁷

Por otra parte, así como el acidioso es presa de una amarga tristeza y desesperación por saber que el objeto que ocupa su pensamiento es inaccesible, así el melancólico le debe su aspecto negativo al desequilibrio que provoca el abuso del amor, pues transgrede la intención contemplativa y la transforma en una intención concupiscente de abrazo. Dicho en otras palabras, “L’incapacità di concepire l’incorporeo e il desiderio di farne oggetto di amplesso sono, cioè, le due facce dello stesso processo, nel corso del quale la tradizionale vocazione contemplativa del malinconico si rivela esposta a uno stravolgimento del desiderio che la minaccia dall’interno”.⁴⁸

II.3. La melancolía y su pérdida

De acuerdo con el discurso de Agamben en *Stanze*, en el que recurre al ensayo que Freud tituló “Luto y melancolía” para poder explicar, de cierta manera, la forma en la que ésta

⁴⁴*Ibidem*, p. 16. Idea retomada por Agamben de un texto adjudicado a un pseudo Aristóteles.

⁴⁵*Ibidem*, p. 19.

⁴⁶*Ibidem*, p. 20.

⁴⁷*Cf. Ibidem*, p. 21.

⁴⁸*Ibidem*, p. 22.

última actúa, podremos dilucidar con mayor claridad la manera en la que el melancólico procura el encuentro con el objeto perdido. Dicho ensayo trata sobre la supuesta pérdida que origina el padecimiento y sobre cómo la melancolía recurre al luto y a la regresión narcisista para delinear su mecánica patológica. Según Freud, en el luto se efectúa una reacción en la que la libido se ve estimulada, debido a la prueba que la realidad produce y que consiste en que la persona amada ha dejado de existir; la libido se fija a todo objeto o recuerdo que la relacione con la persona perdida, de igual manera en que la melancolía se manifiesta en relación con la pérdida de un objeto de amor, pero en este caso a diferencia de la primera la melancolía no transfiere su deseo sobre un objeto nuevo, sino se retrae en sí misma identificando el objeto perdido en sí.⁴⁹

Sin embargo, en relación con el luto que, efectivamente, representa una pérdida real, en la melancolía no se puede aseverar con toda seguridad que exista una pérdida verdadera, por lo tanto Agamben dice, comentando a Freud, “‘Si deve ammettere’, egli scrive con un certo disagio, ‘che una perdita si è ben prodotta, ma senza riuscire a sapere che cosa è stato perduto’, e, cercando di smussare la contraddizione per cui vi sarebbe una perdita, ma non un oggetto perduto, egli parla poco dopo di una ‘perdita oggettuale che sfugge alla coscienza’”.⁵⁰

Entonces, así como el acidioso logra volver asequible el objeto inaccesible a través de la desesperación que nace de su exacerbado deseo, así el melancólico logra aferrar su objeto por lo menos en la representación de su pérdida; porque la libido en este caso se comporta como si hubiera existido un pérdida, cuando en realidad la está simulando, ya que lo que no se puede perder porque nunca se poseyó aparece como perdido. Por lo tanto el objeto que nunca desapareció se hace presente gracias a la idea fantasmática de la pérdida. Igual que la acidia, la melancolía hace una transformación en la que lo irreal se vuelve real y a su vez lo real se vuelve irreal, logrando establecer una relación entre el yo y aquello con lo que sólo podemos tener contacto en el plano de lo virtual:

Si comprende allora perché Freud sia rimasto tanto colpito dall’ambivalenza dell’intenzione malinconica, fino a farne uno dei suoi caratteri essenziali. L’accanita

⁴⁹ Cf. *Ibidem*, pp. 24-25. “Secondo la stringata formula di Abraham, le conclusioni del cui studio sulla malinconia, pubblicato cinque anni prima, costituiscono la base dell’indagine di Freud: ‘dopo essere stato ritirato dall’oggetto, l’investimento libidico ritorna nell’io e, simultaneamente, l’oggetto è incorporato nell’io’”.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 25.

battaglia che l'odio e l'amore si danno intorno all'oggetto "l'uno per staccare la libido da esso, l'altro per difendere dall'attacco questa posizione della libido", coesistono nella malinconia e si compongono in uno dei quei compromessi che sono possibili solo sotto il dominio delle leggi dell'inconscio e la cui individuazione è fra le acquisizioni più feconde che la psicoanalisi ha lasciato in eredità a ogni scienza dello spirito.⁵¹

Es con la melancolía que comienza toda una tradición del fantasma como la representación de algo que está ausente. El principio fantasmático le da la posibilidad al melancólico de negar la realidad, creando otra alterna en la que pueda apropiarse de su objeto de deseo en la creencia de que lo ha perdido. Pero ésta no es una pérdida definitiva, si no, no tendría ningún caso crearse tal ilusión: lo importante de la pérdida es la esperanza que produce en el melancólico el hecho de reencontrar el objeto perdido. En consecuencia, el melancólico en un acto de amor sacrifica su yo real para adentrarse en una nueva y espiritual dimensión, pues sólo allí es donde podrá recuperar el objeto amado. Es como si el hombre, al fracturar su yo real, se convirtiera solamente en el símbolo de una realidad más profunda que sería el yo del ingenio, volviéndose una metáfora de sí mismo; pues ahora su ser material no sirve para acceder a este mundo metafísico, necesita adecuarse a las características de las concepciones trascendentes. Al parecer es en esta instancia en la que se ubica el *locus severus*⁵² de la melancolía, es allí en donde se lleva a cabo el sacrificio que el melancólico obsequia al mundo metafísico de lo incorpóreo:

L'inquietante straniamento degli oggetti più familiari è il prezzo pagato dal malinconico alle potenze che custodiscono l'inaccessibile. L'angelo mediante non è, secondo un'interpretazione divenuta ormai tradizionale, il simbolo dell'impossibilità della Geometria, e delle arti che su essa si fondano, a raggiungere l'incorporeo mondo metafisico, ma, al contrario, l'emblema del tentativo dell'uomo, al limite di un essenziale rischio psichico, di dar corpo ai propri fantasmi e di padroneggiare in una pratica artistica quel che non potrebbe altrimenti essere né afferrato né conosciuto.⁵³

Así el objeto cotidiano y perceptible es dotado de una nueva realidad significativa, en la que su sentido enigmático revela el espíritu de la ausencia, dando origen a un vuelco semántico en el que la ausencia se vuelve presencia y la realidad deviene irrealidad, como por ejemplo sucedía con la poesía amorosa italiana medieval.

⁵¹ *Ibidem*, p. 26.

⁵² "Il *locus severus* della malinconia, 'la quale però dice Aristotele che significa ingegno e prudenza', è, anche, il *lusus severus* della parola e delle forme simboliche attraverso cui, secondo le parole di Freud, l'uomo riesce a 'godere dei propri fantasmi senza scrupolo né vergogna'; e la topologia dell'irreale che essa disegna nella sua immobile dialettica è, nello stesso tempo, una topologia della cultura". *Ibidem*, p. 33.

⁵³ *Ibidem*, pp. 34-35.

Habiendo explicado la forma de actuar de la melancolía nos damos cuenta de que no es otra cosa sino, como afirma Agamben, un desorden de la actividad fantasmática, un *vitium corruptae imaginationis*. Es aquí en donde se hace evidente la relación genealógica de la melancolía con el *spiritus fantasticus* de la teoría medieval y renacentista, en donde el amor vuelve a ser un factor fundamental, pues el fantasma es a la vez el vehículo y el objeto del enamoramiento, por tanto el amor converge con la melancolía en forma de *solicitududo melancolica*.⁵⁴ El espíritu fantástico es el responsable de la magia que hace efectiva la transmutación, ya que en un acto erótico funge como el vehículo portador del fantasma, dejando su impronta en la imaginación del melancólico; lo cual nos remite a los “spiritelli d’amore” de la lírica stilnovista, pues en ella los poetas recurrían al tópico del “espíritu peregrino” el cual es presentado como un pensamiento creado en la imaginación que al ser delineado o dibujado en ella se vuelve etéreo o espiritual, pues se independiza del cuerpo de donde fue concebido, por tanto es ahí donde surte efecto la transformación.⁵⁵

II.4. La imagen que evoca la poesía como objeto de la *quête* amorosa

La tradición de la concepción medieval del amor se define con el reflejo de la imagen, ya sea en la fuente (Narciso), en un espejo, o creada por un artesano (Pigmalion); dichas imágenes surgen con el afán de la creación de una iconografía medieval que parte de la reinterpretación de mitos clásicos. Así, estas imágenes se convierten en las portadoras y conductoras de la *quête* amorosa, puesto que la Edad Media ve realizarse el amor por medio de la imagen, que es el símbolo de lo inaccesible, el portal por donde la razón puede penetrar lo inconcebible. Esta tradición se fue originando con la difusión de la poesía de los siglos XII y XIII, en donde Narciso representa la figura paradigmática del amor, no como ejemplo del amor por sí mismo, sino por la imagen que ve reflejada.⁵⁶ Por su parte, en los orígenes de la poesía italiana también existen ejemplos importantes con respecto a la idealización de la imagen, como lo es el poeta Giacomo da Lentini, que en su lírica plasma la figura del ser amado en el corazón del enamorado; el motivo tuvo tal trascendencia que se volvió lugar común y perduró en las producciones de los poetas, desde la escuela

⁵⁴ Cf., *Ibidem*, p. 34.

⁵⁵ Cf., *Ibidem*, pp. 121-122.

⁵⁶ Cf., *ibidem*, p. 111.

siciliana hasta las suaves y áulicas expresiones del *dolce stil novo*.⁵⁷

En sus poemas Giacomo da Lentini alude al momento en que la imagen es transmitida al corazón; con cierta inquietud pregunta cómo es posible que la forma de su dama entre por los ojos que son tan pequeños, y lo explica de manera bastante gráfica concluyendo que los ojos presentan al corazón la figura de lo que ven de modo similar a cómo la luz pasa a través de un vidrio; de modo que remite, claramente, a la teoría de la sensación difundida por la psicología y la fisiología de la época, y también a la fenomenología amorosa muy en boga entonces.⁵⁸ Según la teoría de la sensación, “gli oggetti sensibili imprimono nei sensi la loro forma a quest’impressione sensibile, o immagine, o fantasma (come preferiscono chiamarla i filosofi medioevali sulle tracce di Aristotele) è poi ricevuta dalla fantasia, o virtù immaginativa, che la conserva anche in assenza dell’oggetto che l’ha prodotta”.⁵⁹

El fantasma, objeto de deseo buscado por la fantasía, es un concepto tratado ya desde Platón. En sus diálogos expresa que la fantasía, como el artista, pinta en el alma las imágenes de las cosas, y dichas imágenes son los fantasmas. De acuerdo con una teoría lacaniana⁶⁰ y también retomando la opinión platónica de las imágenes,⁶¹ el deseo se ve colmado en el fantasma porque gracias a su proyección es que la mente puede satisfacer su deseo,⁶² por tanto, se puede suponer que una vez más tenemos a Eros rondando y avivando la llama erótica. Por otra parte, durante el Medioevo existió una línea de filósofos y médicos que retomaron las teorías aristotélicas del alma, y se dedicaron a estudiar y registrar la manera en que la sensación visual queda impregnada en ella. Sin embargo, también hubo influencia de las teorías platónicas retomadas y reelaboradas por el sistema filosófico neoplatónico, que a su vez estuvo influenciado por el hermetismo, el orfismo-pitagórico, el aristotelismo y por otras doctrinas místicas.

⁵⁷ Cf., *Ibidem*, pp. 124-127.

⁵⁸ Cf., *Ibidem*, pp. 79-81.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 82.

⁶⁰ “la tesi lacaniana secondo cui ‘phantasme fait le plaisir propre au désir’, il fantasma si pone quindi sotto il segno del desiderio ed è questo un particolare che sarà bene non dimenticare”. *Ibidem*, p. 86.

⁶¹ “L’artista che disegna nell’anima le immagini delle cose nel passo di Platone è la fantasia e queste ‘icone’ sono infatti poco più sotto definite ‘fantasmi’ (40a) Il tema centrale del *Filebo* non è, però, la conoscenza, ma il piacere, e, se Platone vi evoca il problema della memoria e della fantasia, ciò è perché gli preme dimostrare che desiderio e piacere non sono possibili senza questa ‘pittura nell’anima’ e che non esiste qualcosa come un desiderio puramente corporeo”. *Ibidem*, p. 86.

⁶² Cf. *Idem*.

Uno de los textos aristotélicos más emblemáticos sobre el tema con más impacto entre los filósofos, y principalmente los árabes como Averroes y Avicena, fue el *De anima*. En él Aristóteles habla sobre las impresiones que los sentidos producen en el alma y de cómo los objetos son apropiados de manera sensible, dejando aparte la forma material con la cual fueron concebidos. Para explicar el proceso en el que el alma queda impactada por la sensación percibida, Aristóteles hace una analogía con la impronta que deja el sello de un anillo en la cera, que es algo similar a un dibujo. Si lo pasamos a términos psicológicos, la fantasía es el anillo que imprime en la cera, es decir en el alma, la impronta del fantasma, es decir la imagen que queda plasmada. Es importante agregar que para que se lleve a cabo el proceso imaginativo es necesario que estén presentes la memoria y la fantasía, pues, como afirma Aristóteles, el nexo que existe entre ambas es muy importante, ya que “delle cose di cui si abbia conoscenza intellettuale non si può avere memoria senza fantasma.”⁶³ La imaginación es la que hace posible a través del fantasma la aprehensión del objeto por conocer, pues ella es la que ilumina la mente para poder visualizar la impresión sensible que se desprende del cuerpo material. En definitiva, la actividad fantasmática de la mente es imprescindible:

La funzione del fantasma nel processo conoscitivo è così fondamentale che si può dire che esso sia anche, in un certo senso, la condizione necessaria dell'intelligenza: Aristotele giunge perfino a dire che l'intelletto è una specie di fantasia e ripete più volte il principio che dominerà la teoria medioevale della conoscenza e che la scolastica fisserà nella formula: *nihil potest homo intelligere sine phantasmata*.⁶⁴

Por su parte, también los estudios de corte médico-filosófico tuvieron un gran influjo en las teorías intelectuales y en la poesía de la época. Asimismo, siguiendo con la línea aristotélica, retoman la concepción fantasmática para realizar un estudio minucioso sobre el desenvolvimiento fisiológico y psicológico del proceso imaginativo presentado por medio de una serie de fases que, con el avanzar del proceso, van desnudando el objeto sensible hasta transformarlo en una imagen totalmente inteligible:

Al sommo della cavità mediana del cervello, l'estimativa procede ulteriormente in questa “messa a nudo” del fantasma, di cui apprende le intenzioni non sensibili, come la bontà o la malizia, la convenienza o l'incongruità. È solo quando il processo del senso interno si è compiuto che l'anima razionale può venire informata dal fantasma completamente denudato: nell'atto dell'intenzione, la forma è nuda e, “se già non fosse nuda, tuttavia lo

⁶³ *Ibidem*, p. 87.

⁶⁴ *Idem*.

diventa, perché la virtù contemplativa la spoglia in modo che nessuna affezione materiale rimanga in essa”.⁶⁵

En la parte psicológica, las cinco fases del intelecto que llevan a cabo el proceso de desnudamiento del fantasma, según la teoría de Avicena, son: la virtud de la fantasía o sentido común, la imaginación, la fuerza imaginativa, la fuerza estimativa y por último la fuerza memorial o reminiscible. Tal proceso imaginativo-fantasmático comienza cuando la fantasía capta las sensaciones percibidas del exterior por medio de los cinco sentidos, luego la imaginación, además de recibir las impresiones captadas, las mantiene fijas en la visión interna para que la fuerza imaginativa componga las formas en la imaginación de acuerdo a su voluntad. De este modo, la fuerza estimativa puede captar las intenciones no sensibles de los objetos percibidos para culminar con la memoria, que permite que la imagen no se desvanezca.⁶⁶ Sin embargo, dichas fases no tendrían lugar sin la ayuda de la parte fisiológica del proceso en donde el ojo aparece como un espejo iluminado. De acuerdo con las teorías de Averroes, el ojo al percibir las imágenes de las cosas funge como un espejo en el que se reflejan los fantasmas y gracias a su consistencia acuosa las formas de los objetos se imprimen en el espejo ocular, pero el medio por el que viaja la imagen hasta quedar atrapada en el ojo es el aire, así éste es la luz que ilumina la visión.⁶⁷

Así pues, el objeto es desprovisto de sus capas sensitivas, hasta terminar siendo la emanación espiritual del cuerpo material. De ahí que Averroes descubra que las formas tengan tres modos de ser percibidas, el corpóreo, el espiritual y el más espiritual, que es la imaginación:

Non appena il senso comune riceve la forma, la trasmette alla virtù immaginativa, la quale la riceve in modo piú spirituale; questa forma appartiene dunque al terzo ordine. Le forme hanno infatti tre ordini: il primo è corporeo, il secondo è nel senso comune, ed è spirituale, il terzo si trova nell'immaginazione, ed è piú spirituale. E, poichè è piú spirituale che nel senso comune, l'immaginazione non ha bisogno, per renderla presente, della presenza della cosa esterna; per converso, nel senso l'immaginazione non vede quella forma e non ne astrae l'intenzione se non dopo attenta e protratta intuizione.⁶⁸

Asimismo, es importante retomar las teorías del espíritu que tienen su origen en el

⁶⁵ *Ibidem*, pp. 92-93.

⁶⁶ *Cf. Ibidem*, pp. 91-92.

⁶⁷ *Cf. Ibidem*, p. 94.

⁶⁸ Averroes, *De sensu et sensibilibus aristotélico*, en *Aristotelis stagiritae omnia quae extant opera cum Averrois cordubensis... commentariis* (Venetiis 1552, vol.VI). *Apud* Giorgio Agamben, en *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, pp. 94-95.

neuma, y que muchos poetas trataron en sus poesías de amor refiriéndose a él como “uno spirito che esce ed entra attraverso gli occhi”.⁶⁹ El neuma es un soplo vital que anima todas las cosas en el universo: algunas escuelas filosóficas lo identifican con el espíritu o incluso con el alma. Sin embargo, entre las distintas corrientes existen algunas variaciones de la concepción del neuma, pues a veces puede aparecer con un sentido psíquico y otras con un sentido orgánico-material o incluso pueden estar presentes los dos.⁷⁰ En un principio la medicina griega lo concebía como el influjo que permea y da vitalidad al cuerpo, pero cuando el concepto fue adoptado por la filosofía estoica adquirió nuevas manifestaciones relacionadas con el ámbito divino y la inspiración de los poetas y adivinos. De hecho lo que los estoicos hicieron fue fusionar las dos visiones sobre el neuma:

Il pneuma non è però introdotto nel corpo dall'esterno, ma è “connaturato” al corpo di ciascuno e ciò permette di spiegare tanto la riproduzione, che avviene attraverso una corrente pneumatica che raggiunge i testicoli e, nello sperma, è trasmessa alla prole, che la percezione sensibile, che si compie attraverso una circolazione pneumatica che da cuore si dirige alle pupille ([...], lo spirito “visivo” della fisiologia medioevale), dove entra in contatto con la porzione di aria situata fra l'organo visivo e l'oggetto. Questo contatto produce una tensione nell'aria che si propaga secondo un cono il cui vertice è nell'occhio e la cui base delimita il campo visivo. Il centro di questa circolazione è nel cuore, sede della parte “egemonica” dell'anima, nella cui sottile materia pneumatica s'imprimono nella tavoletta di cera.⁷¹

En esta descripción del neuma podemos encontrar varias similitudes con el proceso imaginativo fantasmático explicado con anterioridad, en donde el aire es el medio por el cual viaja la imagen. Ahora en la neumatología es el neuma, de naturaleza aérea, el vehículo por medio del cual se imprimen las imágenes. Más adelante los neoplatónicos, influenciados por las teorías estoicas, creyeron que el neuma era el instrumento de la imaginación, y por tanto de todas las manifestaciones inteligibles relacionadas a ésta, como los sueños, la intuición que permite la adivinación y la visión a partir de los influjos astrales. Incluso en la demonología platónica, el neuma es muchas veces asimilado con el espíritu fantástico,⁷² ambos son la parte nuclear del alma, pues es ahí en donde se desenvuelve la extrema experiencia de la percepción sensorial, ya que lo que se manifiesta es de naturaleza etérea. Los sentidos internos involucrados para la visión del espíritu en el

⁶⁹ *Ibidem*, p. 104.

⁷⁰ Cf. José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, s.v. “neuma”, pp. 2609-2610.

⁷¹ *Ibidem*, p. 108.

⁷² Cf. *Ibidem*, pp. 107-109.

alma ya no actúan por la reacción de una percepción presencial que viene de afuera, sino por la reacción de una epifanía que viene de una visión interior:

è nel *De insomnis* di Sinesio che essi si fondono senza residui nell'idea di uno "spirito fantastico", soggetto della sensazione, dei sogni, della divinazione e degli influssi divini, nel cui segno si compie l'esaltazione della fantasia come mediatrice fra corporeo e incorporeo, razionale e irrazionale, umano e divino. La fantasia è per Sinesio, "il senso dei sensi" e il piú vicino alla conoscenza del divino.⁷³

El motivo de la imagen en el corazón, tan copiosamente desarrollado por los poetas de la lírica amorosa de la Edad Media, ve justificado su fundamento en el espíritu fantástico. En él convergen las teorías del fantasma y del neuma, sin embargo es en la poesía italiana que el concepto de espíritu fantástico y todo lo que conlleva se hace uno con el espíritu de amor. Pues en ella el amor aparece como la mayor representación de los mecanismos efectuados por la manifestación fantasmática, en donde se posibilita la aprensión de la *quête* amorosa a través de la memoria y la imaginación, gracias al espíritu de amor⁷⁴ que funge como vínculo entre lo corpóreo y lo incorpóreo:

La dottrina pneumatica che, ponendo lo spirito come *quid medium* fra anima e corpo, cercava di colmare la frattura metafisica fra visibile e invisibile, corporeo e incorporeo, apparire e essere, e di rendere effabile e comprensibile "l'unione di queste due sostanze" che, nelle parole di Guglielmo di Saint-Thierry, "Dio ha circondato di mistero", era così svolta dai poeti d'amore nel senso di porre il linguaggio poetico, in quanto attività pneumatica, nel luogo mediatore che era proprio dello "spirito".⁷⁵

En conclusión, es gracias a las teorías neumo-fantásticas de la imagen en fusión con las teorías del deseo erótico, que ha sido posible dar un rostro o una figura al objeto de búsqueda del conocimiento. En la expresión poética de la lírica amorosa medieval se encuentra la estancia en donde confluyen lo real y lo irreal, o más propiamente dicho, el mundo metafísico con el mundo físico. Uno se complementa con el otro, es el juego de los opuestos del que Heráclito ya nos había hablado. Así como los cuerpos gozan de dos naturalezas, la sensible y la espiritual, así la palabra consta también de dos polos, el literal y el metafórico: con el primero da cuenta de la realidad material de las cosas y con el segundo de la realidad trascendente de las cosas. Sin embargo, estos dos polos no surten su

⁷³ *Ibidem*, pp. 109-110.

⁷⁴ "Lo spirito sottile che penetra attraverso gli occhi è lo spirito visivo che, come sappiamo, è *altior et subtilius*; 'ferendo' attraverso gli occhi, esso desta lo spirito che si trova nelle celle del cervello e lo informa con l'immagine della donna. Ed è da questo spirito che nasce l'amore (lo 'spirito d'amare'), che ingentilisce e fa tremare ogni altro spirito (cioè quello vitale e quello naturale)". *Ibidem*, p. 123.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 151.

efecto comunicativo si no están unidos; si tomamos como ejemplo la imagen de la dama en el corazón del enamorado, ésta no podría pasar a través de los sentidos y llegar hasta el corazón si no fuera por la esencia espiritual de las cosas materiales y mucho menos la parte espiritual podría materializarse por medio de la imagen, si no fuera por la idea que el objeto material proporciona. Por consiguiente, en ambas naturalezas se encuentra una similitud con su opuesto, por medio de la cual pueden comprenderse y reflejarse una con la otra. De ahí que “Heráclito reprocha al poeta que dijo: ¡Ojalá se extinguiera la discordia de entre los dioses y los hombres! Pues no habría armonía si no hubiese agudo y grave, ni animales si no hubiera hembra y macho, que están en oposición mutua.”⁷⁶ Es en la unión de los polos opuestos en que mora la diferencia, el capriciervo del que hablaba Aristóteles, pues está formado de dos naturalezas distintas que se asemejan o unen en la diferencia que resulta de ellas. Por otro lado también se constata que el motivo que impulsa a la búsqueda del objeto es el mismo en la filosofía como en la poesía, el amor; eros es el que une en amistad a los opuestos, y gracias a él el universo mantiene su cohesión. Dicha idea del amor como motivo común que impulsa a la filosofía y a la poesía será más clara en las teorías filosóficas del neoplatonismo ficiniano, en donde ambas formas de intelección confluyen en un mismo fin: el conocimiento de Dios.

⁷⁶ Heráclito, fragmento 9, en Rodolfo Mondolfo ed., *Heráclito. Textos y problemas de su interpretación*, p. 31-32.

Capítulo III

Renacimiento: poesía y filosofía

III.1. El lenguaje poético en la filosofía de Marsilio Ficino

Mientras que en el mundo clásico, con Platón, la palabra perdió su unidad comunicativa con la desacreditación que éste hace de la poesía como medio idóneo de conocimiento, es en la Edad Media que la palabra recobra su unidad, gracias a la reivindicación de la poesía como medio que ilumina al intelecto para acceder a objetos inconcebibles y por ende indefinibles como la idea irracional de Dios. Lo cual deriva en que en el Renacimiento Marsilio Ficino, que poseía el concepto y el lenguaje filosófico, adoptara a la poesía y al lenguaje poético para complementar sus ideas filosóficas, pues se da cuenta de que lo irracional sólo se puede concebir a partir de un medio irracional también, y este medio es el furor divino, es decir el acto poético.

Un elemento importante que coincidió e impulsó a Ficino en la elaboración de su filosofía poética fue su fascinación por el hermetismo, pues en él veía una forma de teología con la cual podía develar todos los misterios.⁷⁷ El hermetismo es una forma de sabiduría por medio de la cual se desentrañan los secretos más ocultos al hombre; su proceder misterioso y alusivo propicia que el desenvolvimiento de dicha sabiduría se manifieste a través de la poesía y la profecía. El hermetismo entusiasmaba a sus seguidores con la idea de una revelación eterna con la cual podían apaciguar las necesidades más profundas de religión y de misterio.⁷⁸ De ahí que Ficino construyera su filosofía a través de un lenguaje poético tejido con mitos y figuras retóricas, por medio de las cuales el filósofo-poeta pudiera acceder al verdadero sentido de las cosas. Sus escritos, llenos de alusiones e iluminaciones, permiten a la mente percibir las sensaciones de la conciencia humana a través de las cuales el hombre puede llegar a concebir al ser profundo que trasciende a todas las cosas, y en él a Dios. “Por lo demás, los opúsculos herméticos le enseñaron a Ficino a mirar más allá de todo posible dominio de la naturaleza, a interpretar y comprender el lenguaje secreto de Dios”.⁷⁹

⁷⁷ Cf. Eugenio Garin, *La revolución cultural del renacimiento*, Trad. Domenec Bergada p. 143.

⁷⁸ Cf. *Ibidem*, pp. 142-143.

⁷⁹ *Ibidem*, pp. 147-148.

De acuerdo con la cosmovisión que Ficino hereda de Plotino, el alma del hombre es degradada y condenada a vivir en un cuerpo terrenal por una falta cometida cuando formaba parte del plano celeste:

el alma, al ser condenada a vivir encerrada en un cuerpo en la tierra para purgar alguna falta cometida en el cielo, se precipitaba desde el entorno luminoso de Dios, en lo alto hacia el opaco de la materia aquí abajo. Durante su caída, cruzaba las cuatro regiones celestes que envuelven el núcleo material: la Mente Angélica, en contacto permanente con Dios y poblada de las Ideas; el Alma Cósmica, sede del Empíreo, los seres celestiales y los planetas; el Cuerpo y la Materia. A medida que el alma descendía, la “vestimenta” se cargaba progresivamente de impurezas que ocasionaban desórdenes: deseo, placer, miedo y dolor.⁸⁰

El pesaroso trajinar que el alma sufre por recuperar su salvación es el origen de que la poesía, más específicamente el lenguaje poético, funja como la columna que da y sostiene el sentido de toda su filosofía. Para definir mejor el sentido de mi hipótesis, es conveniente tener en cuenta, desde este punto, que para Ficino el alma de todas las cosas es la esencia más pura y verdadera del ser, pues ella surge y se origina a partir de la divina potencia. El alma comparte con Dios la sustancia divina de la cual está hecha de modo que lo justo es dirigir la atención hacia ella, pues es ahí donde se encuentra la verdad. Eugenio Garin deduce de la obra ficiniana: “No debe buscarse en el universo el cuerpo, sino su alma. Del mismo modo que el verdadero hombre no son sus vestes mortales, sino su alma inmortal, y sólo quien ve el alma ve al hombre, todas las cosas (ya sean plantas, piedras o estrellas del cielo) tienen una verdad, su alma.”⁸¹

Así pues el propósito del hombre en la tierra es conseguir su salvación, y ésta radica en que su alma encuentre el camino por el cual pueda regresar a su origen, es decir Dios. Para poder lograrlo, según Ficino, el alma debe recobrar su estado primitivo de pureza, el cual se caracteriza por la armonía en que desemboca el entendimiento de sus facultades; el alma debe encontrar el punto medio en que sus distintas facultades anímicas⁸² estén en calma, y así desechar las escorias que la perturban y no le permiten manifestar su ser verdadero. Una vez limpia de impurezas, el alma, ahora ligera, podrá emprender el viaje de retorno.

Dicha armonía entre las facultades del alma, solamente se logra si el hombre está

⁸⁰ Pedro Azara, “Introducción”, en *Sobre el furor divino y otros textos*, pp. LVII-LVIII.

⁸¹ Eugenio Garin, *op. cit.*, p. 149.

⁸² Cf. Pedro Azara, *op. cit.*, p. LVIII.

dispuesto a poner atención y buscar en el ser oculto de todas las cosas, ya que es en el alma donde reside la verdad. Pues como afirma Eugenio Garin: “Dicha alma es su vida secreta, que se nos manifiesta a través de un ritmo, una forma, un destello de una hermosura.”⁸³ Por lo cual es comprensible que Ficino se ayude del lenguaje poético para presentar sus ideas, pues si lo vemos desde esta manera el ser se expresa de manera poética, y lo podemos comprobar a lo largo de la filosofía ficiniana en donde se nos presenta que por un lado tenemos una parte terrenal y mundana que se conforma de la materia y los sentidos, pero por el otro tenemos la parte espiritual que permite que, a través de la sensación recibida, nos elevemos al plano místico-espiritual; por decirlo así, las percepciones de las sensaciones son la metáfora de la manifestación misma del espíritu de las cosas. Por ello, según Ficino, sufrimos y nos dolemos de que el mundo en que habitamos sea la única verdad existente, de que siempre tengamos la sensación de que algo nos falta o se nos escapa, pues hay otra realidad oculta que no es tan simple de percibir o concebir, y es ahí en donde se encuentra el principio fundamental, el motivo que da sentido a la vida del hombre y su alma, donde se encuentra la clave que ayuda a descifrar el secreto que representa encontrar el camino de regreso. Por tanto, la originalidad de las ideas de Ficino reside precisamente

en convertir toda realidad en ritmos de luz y de amor, en esta visión poética del mundo, y aquí se debe entender el término poesía infinitamente rico en significado y posibilidades. [...] Ficino gusta de expresarse siempre en términos figurados, mediante imágenes y mitos, pues su filosofía no es razonar en abstracto o ciencia física, sino esta visión profunda del rostro de un Dios, bellissimo, que está impreso en lo más íntimo de las cosas. La filosofía de Ficino persigue recuperar en el todo aquel Dios que vive en nosotros, cerrando con nuestro conocimiento el círculo abierto por la creación divina.⁸⁴

Existe en nosotros un llamado que nos incita a regresar al origen, expresado a través de la reminiscencia que nos evoca la naturaleza con sus formas, figuras, sonidos e imágenes. Éstas nos recuerdan de alguna manera el semblante de Dios, despiertan en el alma el deseo de colmar la ausencia de lo que éramos y nos conformaba; gracias a ello vivimos con la esperanza eterna de recuperar el estado original. De aquí que el alma, el amor y la poesía confluyan para permitir al hombre lograr el objetivo de acceder al objeto último del conocimiento, donde finalmente podrá ver realizado su ser, pues recuperará la

⁸³ Eugenio Garin, *op. cit.*, p. 149.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 151.

parte que perdió al bajar al plano mundano y falaz.

El alma, el amor y la poesía se encuentran en el punto medio que une lo trascendente y lo inmanente; el alma del hombre está hecha de una esencia espiritual, pero está encerrada en la carne del cuerpo, por tanto tiene la capacidad de entender y sentir a través de los dos planos: el amor, como ya lo dijo alguna vez Diotima, es el “daímon” que comunica a los hombres con los dioses; y la poesía, como lo vimos con el ejemplo de la poesía amorosa italiana, donde hay una función metafísica en la que lo visible se hace invisible y a su vez lo invisible visible, así como lo corpóreo incorpóreo y viceversa. Y es, precisamente, que estos tres elementos convergen en un mismo punto en la filosofía ficiniana, lo cual hace posible el *miraculum magnum*, que es un poder misterioso por medio del cual el sabio logra penetrar la cifra oculta en el corazón de la naturaleza y domina sus fuerzas para usarlas en su provecho.⁸⁵

III.1.1. Alma

Como ya se mencionó, el alma es el ser puro de todo lo que vive y habita en el universo, “un principio viviente de vida, de orden y de gracia”.⁸⁶ Es decir, es ahí de donde mana toda manifestación de la esencia de las cosas. En el alma se genera la vida y bondad que afirman al ser. Ella es en el hombre el vínculo con Dios, pues representa “la prolongación última de un rayo divino”.⁸⁷ Por tanto, es la que nos da la luz que nos ilumina el entendimiento. De ahí que Ficino se refiriera al hombre como ojo del mundo; lo denomina así, porque es él quien como espejo refleja la imagen de todo lo que ve gracias a su interior luminoso:

Y he aquí el motivo del hombre ojo del mundo, espejo del universo, que recoge y traduce a conciencia la imagen de Dios difundida por doquier: “se eleva para mirar aquel rostro de Dios que resplandece en el alma”. Todo se configura como luz recogida y reflejada especularmente por los ojos videntes, ojos que viven de una luz secreta propia: “así pues, una luz solar pintada con los colores y figuras de todos los cuerpos sobre los que incide [...]; con la ayuda de un cierto rayo natural propio, los ojos captan esa luz solar así pintada, y una vez hecha suya la ven junto con todas las pinturas que hay en ella. He aquí como captan los ojos todo este orden cósmico que observamos”.⁸⁸

Lo anterior me remite a la idea renacentista de que el hombre es el centro del mundo

⁸⁵ *Ibidem*, p. 147.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 149.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 150.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 153.

porque se encuentra en medio de lo terreno y de lo celeste; a diferencia de las demás especies que habitan la Tierra él es el único capaz de ser consciente y escoger su destino, puede convertirse en un ser libre y espiritual o rebajarse a la miseria de la voluptuosidad. Sólo él es capaz de recordar de dónde vino y recuperar la propia unidad, de regresar a sí mismo. Todo gracias al rayo luminoso que Dios le infunde en el alma. Dios en su infinita sabiduría decidió dejar como dádiva de esperanza en el hombre un poco de su luz, pues así éste al redescubrirla, después del letargo que conlleva el cuerpo, comenzaría a tener la necesidad de acrecentarla hasta regresar a la luz divina de la cual provino. El alma despierta del profundo sueño en el que había caído desde que forma parte de la materia humana, pues de manera casi instintiva entra en contacto con Dios y es a partir de este momento que no puede evitar sentirse inflamada por el deseo de abandonar el cuerpo humano y ascender hacia el seno divino, su original morada.⁸⁹ El alma se despoja del velo que la mantenía adormilada gracias al entendimiento que se da cuando la vista interior, es decir la espiritual, puede ver la belleza en sí misma, y no como un símbolo.

El alma, al ser la que da vida y anima todo, es el verdadero centro del mundo, de la naturaleza, pues, como Ficino afirma: “El alma es el más grande de todos los milagros en la naturaleza porque combina todas las cosas, y posee las fuerzas de todo. Por eso se le puede llamar con razón el centro de la naturaleza, el término medio de todas las cosas, el lazo y coyuntura del universo”.⁹⁰ De aquí que el hombre sea tan importante en la filosofía del Renacimiento, pues a causa de la actividad del alma puede introducirse en la vida contemplativa del conocimiento, en donde ya no ve sólo lo exterior o superficial, sino que su entendimiento alcanza y visualiza un mundo inteligible y superior disponible para todo aquél que permita a su alma superar la prisión corporal. Para Ficino esta vida contemplativa significa un “ascenso gradual del alma hacia grados de verdad y del ser cada vez más altos, que finalmente culmina en el conocimiento y visión inmediatos de Dios”.⁹¹ Dicha actividad espiritual cognoscitiva es como el acto poético, en donde el alma trasciende los cuerpos sensibles y visibles al elevarse a partir de éstos hacia el ser incorpóreo e invisible para los sentidos externos, pero latente y manifiesto a los sentidos

⁸⁹ Cf. Pedro Azara, *op. cit.*, p. XLI.

⁹⁰ Marsilio Ficino, citado por Paul Kristeller, en *Ocho filósofos del renacimiento italiano*, trad. María Martínez Peñaloza, p. 121.

⁹¹ *Ibidem*, p. 65.

internos del sistema del conocimiento interior de la vida contemplativa.⁹²

A este punto de la explicación sobre por qué es tan importante el alma y su función dentro la visión poética en la filosofía ficiniana, sería interesante analizar un poco la manera en que ésta realiza la actividad cognoscitiva. Según la teoría de Ficino sobre el amor, es por el espíritu que podemos acceder al verdadero semblante de las cosas, pues es el órgano de la vista interior. Primero, el espíritu se ayuda con los sentidos, pero las percepciones recibidas por éstos no quedarían fijas en el alma si ella misma no estuviera unida al espíritu, pues gracias a la unión que hay entre ambos el alma se transporta por todas partes y logra ver las imágenes de los cuerpos como reflejadas en un espejo, y es a partir de estos reflejos que juzga con mayor veracidad a los cuerpos; ya que el espíritu es el responsable de que un alma pueda penetrar y conocer las virtudes de otra alma. Para los platónicos, dichas imágenes captadas por el alma son el origen de la imaginación y la fantasía, y la conjunción que se crea entre el alma y el espíritu, es el origen del sentido.⁹³ Así pues, la sabiduría captada y transmitida por el alma sólo se puede percibir por la mente, por tanto, en ésta se encuentran las verdades de las cosas, que son las ideas, las razones y las semillas:⁹⁴

La misma alma, en cuanto resplandece por el rayo de la mente divina, gracias a la mente, con acto estable armoniza entre sí las ideas de todas las cosas. En cuanto dirige su atención hacia sí misma, considera las razones universales de las cosas, y desde los principios, argumentando, deriva a las conclusiones. En cuanto contempla los cuerpos, considera en su opinión las particulares formas e imágenes de las cosas móviles, recibidas a través de los sentidos. En cuanto se inclina a la materia, usa de la naturaleza como instrumento, con el cual mueve la materia y le da forma; de donde proceden la generación y el crecimiento, y también sus contrarios.⁹⁵

Así pues, el ser creativo del ser humano viene del alma: ella es la simiente de la generación de las ideas, imágenes, opiniones y recuerdos; por ella el hombre es capaz de concebir y penetrar en el mundo trascendente y etéreo del conocimiento. La expresión del secreto misterioso y enigmático del ser encuentra su fundamento en esta parte luminosa y espiritual. Por tanto, la salvación está en el alma, ya que ella sabe y conoce el camino de

⁹² “El círculo del mundo que nosotros vemos, es imagen de los círculos que no se ven, o sea los de la mente, del alma y de la naturaleza; ya que los cuerpos son sombras y vestigios del alma y de las mentes. Las sombras y los vestigios representan la figura de aquello de lo que son vestigios y sombras”. Marsilio Ficino, *Sobre el Amor. Comentarios al Banquete de Platón*, Trad. Mariapia Lamberti y José Luis Bernal, p. 34.

⁹³ *Ibidem*, p. 112.

⁹⁴ *Cf. Ibidem*, p. 38.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 179.

regreso al origen divino.

III.1.2. Amor platónico

El gran responsable de que el hombre busque la salvación es el Amor, ya que sin él no existiría el deseo de recobrar la unidad perdida; él nace cuando se evoca en el poeta-filósofo el recuerdo del bien olvidado. Una vez más, es importante tener presente la idea de la caída del alma que, olvidando su parte espiritual y dando más peso a la parte corporal, pierde el sentido de su verdadero ser. Es por eso que, cuando el alma del filósofo-poeta recuerda su forma original gracias a los mensajes que Dios le manda a través de su luz, el hombre sufre un arrebato amoroso. Su vida se ve erotizada porque ha recobrado la visión que le permite recordar y vislumbrar el rostro de Dios. Ahora se siente enamorado y atraído por esa parte que le falta y lo complementa, por tanto desea recuperarla; pero esto sólo lo puede hacer si se enfoca en el alma de las cosas, la fuente luminosa de todo lo que existe, pues en ello reside Dios.

Ficino plantea que “toda realidad es una forma pura y el movimiento del saber es el proceso que se dirige desde la impresión sensible hacia la idea, a la que nos aproximamos más que a través de un término verbal-conceptual por medio de la rica fluidez de una imagen que guía a la mente hasta la intuición de la suprema luz”.⁹⁶ Es comprensible, entonces, que Ficino creara y practicara toda una doctrina guiada por el amor, en donde su concepto principal fuera el Amor Platónico. Dicho concepto apela al amor divino de un ser humano por otro, sin embargo dicho amor sólo es la representación del amor que el alma siente por la divinidad, puesto que el fin último y verdadero del deseo es Dios; pero este deseo solamente es despertado por el reflejo del resplandor de la belleza. Eros (amor) es el punto mágico en donde se cumple la unión de los contrarios Dios-hombre. Es el destello de luz que permite al amante vislumbrar al amado en la oscuridad:

Es, en verdad, como si el ser verdadero y oculto dejara verse por un desgarrón del velo que lo cubre. Por eso es posible partir, para esta nueva ascensión, desde la belleza visible. Es lo único visible en que podemos apoyarnos. Mas para dejarlo enseguida por la belleza una. [...] Comienza de esta manera la escala del amor a través de la belleza, más desprendida de la particularidad de un cuerpo.⁹⁷

⁹⁶ Eugenio Garin, *op. cit.*, p. 152.

⁹⁷ María Zambrano, *op. cit.*, p. 68.

¿Qué efectos sufre el alma cuando recuerda la belleza única al verla reflejada en la belleza de los cuerpos? El alma sufre los efectos de la locura, por lo que en este punto es pertinente citar un fragmento de un tratado que Ficino le dedica a Lorenzo dei Medici en donde habla sobre la locura: “Dicha locura despierta al cuerpo del sueño y le impone la vigilia de la mente, lo saca de las tinieblas de la ignorancia y lo porta hacia la luz, lo sustrae de la muerte y lo encamina a la vida, del olvido leteo lo reclama para que recuerde lo divino, y por último lo estimula, aguijonea, y enardece para que exprese mediante versos todo aquello que contempla y presiente”.⁹⁸

Una vez más podemos dar cuenta de cómo la filosofía ficiniana se comunica a través de un lenguaje poético en el que el amor funge como alegoría para un mejor entendimiento de cómo el hombre se conecta o puede conectarse con Dios, pero además cómo puede concebir de cierta manera el irracional semblante de un Dios infinito, que por lo mismo no puede ser encasillado bajo ningún concepto. Asimismo, en la representación de los enamorados, ambos son una metáfora del verdadero objeto de deseo que en última instancia es Dios. Es por ello que su filosofía era muy afin y coincidía mucho con la poesía y los tratados de amor de su tiempo, y Ficino lo hace notar en su comentario al *Banquete* de Platón:

Guido Cavalcanti filósofo, encerró con su arte todas las cosas en sus versos. Como el espejo, herido en un cierto modo por el rayo del sol, resplandece; y la luna a él cercana se inflama de esplendor por aquel reflejo; así quiere Guido que la parte del alma llamada por él oscura fantasía y memoria, como un espejo sea herida por la imagen de la belleza, que tiene el lugar del sol, como por un cierto rayo que penetra por los ojos; de modo que se construya para sí, en lugar de esa imagen, otra imagen, casi como un resplandor de la primera; y por ese resplandor se encienda la potencia del apetecer al igual que la luna; y una vez encendida, emprenda a amar.⁹⁹

De acuerdo con la doctrina ficiniana del amor, el alma del hombre ha sido creada con dos luces, la natural y la sobrenatural; por medio de la natural estima las cosas inferiores y por la sobrenatural las superiores.¹⁰⁰ Por tanto el alma ayuda al hombre, en beneficio de su entendimiento, a unir o enlazar estas dos naturalezas. ¿Cómo hace para unir dichas naturalezas? Gracias al amor es que el alma recobra la razón y da cuenta de su doble

⁹⁸ Marsilio Ficino, “Epítome al *Ion* de Platón, o ‘De la locura poética’, dedicado al magnánimo Lorenzo de Médicis”, en Pedro Azara, *op. cit.*, p. 39.

⁹⁹ Marsilio Ficino, *Sobre el Amor. Comentarios al Banquete de Platón*, Trad. Mariapia Lamberti y José Luis Bernal, p. 156.

¹⁰⁰ Cf. *Ibidem.*, pp. 61-62.

iluminación, pero, para que el alma pueda comenzar a ver las cosas superiores, tiene que haber alcanzado la mayoría de edad y haber entrenado y pulido los instrumentos de los sentidos, pues es gracias a la disciplina que se comienzan a iluminar las luces. Es entonces cuando el hombre entiende que más allá del ojo, que es el órgano de la vista exterior, también tiene un órgano para la vista interior, el espíritu, el cual lo lleva a la contemplación de la bondad de Dios. Ya que la bondad de Dios que está en todas las cosas sólo puede ser captada por la mente, la belleza es simplemente la manifestación física y material de la bondad ante los órganos de los sentidos. Como diría Ficino la belleza es la flor de la bondad:

En todas estas cosas la perfección de dentro produce la perfección de afuera; y aquélla se llama bondad; ésta belleza. Por esto afirmamos que la belleza es la flor de la bondad. Y por los atractivos de esta flor, que actúan como señuelos, la bondad que está dentro escondida, atrae a los circunstantes. Pero como el conocimiento de nuestra mente se origina en los sentidos, nunca entenderíamos ni apeteceríamos la bondad escondida dentro de las cosas, si no fuésemos llevados hacia ella por los indicios de la belleza exterior; y en esto se revela la admirable utilidad de la belleza, y del Amor, que es su compañero.¹⁰¹

Existen en el alma humana dos tipos de Amores, dos Venus destinadas a dos propósitos distintos, pero que al final se complementan: la primera Venus, que es en nuestra alma la potencia de conocer, se realiza cuando la belleza de un cuerpo es captada por los ojos y en seguida nuestra mente la concibe con amor como imagen de la belleza que refleja la bondad del divino ornamento, y es por ésta que surge el despertar del alma. La segunda Venus es la potencia de engendrar, de crear una forma semejante a la capturada por la mente. Por tanto, en ambas existe el Amor que las lleva al deseo de contemplar y de engendrar.¹⁰² La poesía es el ejemplo perfecto de este doble amor, pues el poeta comienza en la carne y termina en el espíritu con su creación. “El poeta vive según la carne y más aún, dentro de ella. Pero, la penetra poco a poco; va entrando en su interior, va haciéndose dueño de sus secretos y al hacerla transparente la espiritualiza. La conquista para el hombre, porque la ensimisma, la hace dejar de ser extraña.”¹⁰³

III.1.3. Poesía

La filosofía ficiniana entonces se desenvuelve por medio de símbolos, imágenes y figuras,

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 74.

¹⁰² *Cf. Ibidem*, p. 42.

¹⁰³ María Zambrano, *op. cit.*, p. 62.

y esto con el propósito, precisamente, de introducir a la mente en esta forma de intelección, en donde el objeto de conocimiento no puede ser percibido mediante conceptos con una formulación de reducción lógica, sino mediante los signos figurativos que la naturaleza nos representa bajo el mandato secreto de Dios, es decir a través de una visión poética del mundo, pues la verdad originaria va más allá de lo percibido en las figuras y formas que se presentan a los sentidos. Sin embargo, para poder concebir lo incorpóreo es necesario que la mente lo haga sensible a los sentidos internos por medio de umbráculos y representaciones.¹⁰⁴ Es entonces que se manifiesta la importancia de la poesía.

Gracias a la generación de la poesía, que se crea a partir de lo bello, es que el poeta-filósofo puede llegar al conocimiento de la bondad divina, al conocimiento de Dios. ¿La poesía qué es, si no imaginación y fantasía? Ramón Xirau nos diría: “el poeta usa imágenes, sin duda, pero también emplea conceptos de la misma manera que el filósofo, que emplea conceptos, hace también uso de imágenes como maneras de conocer”.¹⁰⁵ A raíz del raptó poético el alma del filósofo-poeta despierta y se dirige hacia el verdadero ser de las cosas conociendo lo que realmente existe, y es a través de ello que conoce a Dios.

La poesía como lenguaje comunicativo ayuda a recordar a partir de la percepción. Es importante recalcar que no sólo el sentido de la vista recibe el vehículo catalizador que conduce las imágenes hacia el alma, sino también el auditivo, pues los oídos perciben en una dulce melodía la imagen del movimiento que produce el alma del mundo; así, el poeta, al escuchar el sonido producido por los númenes, es incitado por el trance del furor divino a reproducir la melodía que ellos le comunican. Por tanto, al componer y recitar sus versos imita el ritmo y armonía de la música celestial, para que aquel que la escuche recuerde la imagen suprema de la mente eterna, pero también el movimiento de las esferas celestes:

Para Ficino el término ‘spiritus’ tiene una significación bastante compleja [...]. El ‘spiritus’ es [...] creo, el vehículo del alma de los neoplatónicos, el cuerpo astral. Ocurre que el canto, en tanto se compone de ondas aéreas, es igualmente una especie de ‘spiritus’; este ‘spiritus’ musical es él también el vehículo de una modo de alma, a saber, la letra de la canción que guarda el elemento más valioso, el contenido espiritual. Por tanto, cuando este ‘spiritus’ sonoro penetra en los oídos de un hombre, se mezcla íntimamente con el ‘spiritus’ humano y lo trasforma de tal o cual manera, a la vez que el sentido de la letra se transmite al alma racional e influye en ella.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Cf. Eugenio Garin, *op. cit.*, pp. 150-151.

¹⁰⁵ Ramón Xirau, *Poesía y conocimiento*, p. 16.

¹⁰⁶ D.P. Walker, “Le chant orphique de Marsile Ficine”, en *Musique et poésie au XVI siècle*, colloques internationaux 1945, pp. 17-18; *apud* Pedro Azara, *op. cit.*, p. LXVI.

Esta descripción sobre el espíritu me recuerda a la estancia de la poesía del siglo XIII de la que Giorgio Agamben habla en *Stanze*: “‘dimora capace e ricettacolo’, il nucleo essenziale della poesia, perché esso custodiva, insieme a tutti gli elementi formali della canzone, quel joi d’amor”.¹⁰⁷ Ahí donde se esconde, pero a la vez se puede entrever la imagen del objeto amado, donde se puede adorar por el espíritu fantástico del amor su contenido más valioso. La poesía misma es el *joi d’amor*, gracias a ella se resuelve el enigma, ya que se logra vislumbrar el objeto del goce y de deseo que el amor despierta en el alma gracias al espíritu que la poesía evoca a partir de la imagen. Por ello Agamben afirma que “L’inclusione del fantasma [el espíritu de Ficino] e del Desiderio nel linguaggio è la condizione essenziale perché la poesia possa essere concepita come *joi d’amor*. La poesia è, in senso proprio, *joi d’amor*, perché è essa stessa la *stantia* in cui si celebra la beatitudine dell’amore”.¹⁰⁸ En pocas palabras, la poesía es alegría de amor.

El objeto de conocimiento del filósofo-poeta se concibe mediante un proceso espiritual, por tanto los hijos que ellos procrean son paridos por el alma. Del deseo de la contemplación surge el deseo de la generación. Desde el *Banquete* Platón afirmaba que la generación sólo podía surgir del amor por lo bello, porque lo bello es todo lo que está lleno de virtud. El hombre que se ha vuelto esclavo del delirio divino de amor, desea la eterna posesión del bien, por tanto ama la inmortalidad; es entonces que se puede entender la importancia de la generación del poeta. A través de sus creaciones es que el hombre trasciende la mortalidad para llegar a la inmortalidad de lo eterno, pues lo mortal se conserva inmortal en la procreación, la generación y el cambio; cada nueva generación representa la procreación de la generación anterior, lo viejo le cede lugar a lo nuevo, pero lo nuevo es memoria de lo viejo. Gracias al morir renaciendo es que el hombre deviene inmortal:

De este modo se conservan las cosas que en el alma y en el cuerpo son mutables. No porque ellas sean siempre precisamente las mismas (porque esta característica es propia de las cosas divinas), sino porque lo que parte deja nuevo sucesor semejante a él. Mediante este remedio las cosas mortales se vuelven semejantes a las inmortales. Así pues, en una y otra parte del alma (tanto en la que tiene que conocer, como en la que tiene que sostener el cuerpo) se genera el Amor de engendrar para conservar vida perpetua.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. XIII.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 152.

¹⁰⁹ Marsilio Ficino, *op. cit.*, pp. 134-135.

Es por eso que la poesía es tan importante para la parte del alma que quiere conocer, porque ella nos ayuda a recordar lo que olvidamos; los conceptos y las imágenes que nos presenta nos ponen de nuevo en contacto con la esencia divina. Son las visiones espirituales que nos brinda la poesía las que nos permiten volver a ver, con el ojo del órgano interno, la verdadera cualidad del ser. Gracias a la memoria de la poesía es que podemos acceder al eterno retorno del recuerdo de Dios.

Mientras que Platón descalificaba la poesía para ser un medio de acceso al conocimiento, por ser objeto de representación de las apariencias, y promovía el conocimiento de la verdad eterna por medio de la contemplación de la idea inteligible, univoca y abstracta que da cuenta del ser puro de las cosas, Ficino, reivindica a la poesía, porque le restituye su capacidad como medio de conocimiento y aprendizaje. Él sabe que las imágenes superficiales son aparentes y efímeras, pero no por ello las desecha, ya que, si se mira con mayor profundidad, se puede descubrir en el propio interior los mensajes ocultos que Dios nos envía por amor; como Eugenio Garin diría, el lenguaje secreto de Dios:

un saber liberador que Dios concede a los hombres sabios y puros, pero que oculta a mentes profanas, de un saber encubierto por imágenes alusivas y símbolos que el sabio debe interpretar. Le hablaban de un tipo de conocimiento perfecto a través del cual se logra captar el valor más profundo de todo libro, su sentido místico. Captarlo equivale a unirse con Dios, y las condiciones para lograrlo son no restringirse al ámbito de la carne, al cuerpo, a la tierra, escuchar la llamada que llega a nosotros desde todo el ser y que nos invita a trascender los velos que ocultan el rostro divino.¹¹⁰

Así es como el filósofo-poeta logra su cometido, el conocimiento de Dios. Tal vez no lo logra conocer en su completitud por su propia naturaleza finita, pero es a través de este camino de ascenso que el hombre logra el retorno a la fuente originaria. Retornar es recordar, y recordar es conocer. El camino que dirige al hombre hacia Dios es el autoconocimiento de sí, pues el proceso poético sólo se lleva a cabo mediante la creación del propio ser. Dios se afirma en el hombre y el hombre se afirma en Dios, pues para poder hacer visible lo invisible tiene que haber unión entre los contrarios. El poeta hace visible lo invisible gracias a la creación. La poesía es el vestigio de la existencia de un ser supremo que hace posible la realización del ser. El hombre necesita a Dios para ser y Dios necesita

¹¹⁰ Eugenio Garín, *op. cit.*, pp. 147-148.

al hombre para ser visible.

III.1.4 Furor divino

Después de analizar al alma, al amor y la poesía, elementos tan importantes en la filosofía ficiniana podemos entender por qué Ficino retoma la idea de locura, y en especial del arrebatado de origen divino, tratado por Platón. Cuando Ficino se apropia del concepto, afirma que el furor divino se presenta como un arrebatado inducido en el poeta que lo obliga a cantar y pronunciar versos sin ninguna preparación previa, sin ningún estudio de la técnica, además de que la divinidad escoge precisamente a hombres que no destaquen en el arte de la composición, para que no quepa duda sobre la autoría divina; no obstante, el poeta habitado debía tener cierta voluntad para ser raptado, y él mismo ayudar a la divinidad en el proceso de su propia salvación.¹¹¹ Por otra parte, para Platón el hombre raptado casi siempre era ignorante y carecía de conocimiento sobre las reglas de la técnica, y cuando la divinidad lo abandonaba no recordaba aquello que le había sido transmitido. Por lo tanto, la diferencia entre los conceptos radica en que en Ficino el poeta obtiene una recompensa y en Platón, no:

En el primer caso [el de Platón], el poeta no ganaba nada. Era escogido como portavoz de una Verdad que le rebasaba y no entendía. El poema era un a modo de augurio indescifrable, cuyo sentido sólo podían desvelar los hombres de religión y los filósofos. Mientras que en el segundo caso [el de Ficino], el poema “divino” culmina el proceso de ascesis, y quien gana no es la humanidad en abstracto, ilustrada por la voz del poeta poseído, sino el poeta individual que se salva personalmente. El poeta, el hombre de religión y el filósofo son una misma persona.¹¹²

Recordemos que en un principio se hablaba de por qué el alma buscaba la salvación, pues había sufrido una caída de lo celestial a lo terrenal, y pesarosa sufría por encontrar el regreso al origen divino. Es entonces que, al actuar el alma, el amor y la poesía y al converger en un mismo propósito, hacen posible la manifestación y efecto del furor divino, el cual se simplifica en la salvación del hombre, puesto que la salvación del alma consiste en el retorno a la verdad divina, al conocimiento de la sabiduría eterna de Dios. ¿Cuál es el medio para volver al seno de Dios? El furor divino:

Por tanto, cuando Dios se preocupaba de salvar nuestra alma, debía restablecer el primitivo estado de pureza y de armonía entre las distintas facultades anímicas, limpiando el pneuma

¹¹¹ Cf. Pedro Azara, “Introducción”, en *Sobre el furor divino y otros textos*, pp. LII-LIII y LXIV.

¹¹² *Ibidem*, p. LXXIV.

quemando escorias. Tal era la misión de los cuatro furores: se producían en el momento en que el alma volvía a atravesar en sentido inverso cada región del cielo y gracias a su fuego purificador restablecían parcelas de la unidad perdida.¹¹³

El furor poético, en la filosofía de Ficino, ocupa un lugar primordial, puesto que forma parte de las cuatro fases del éxtasis del Furor divino: amor, poesía, adivinación y misterio; pero también se le considera de gran importancia como fuente de sabiduría cuando el filósofo-poeta lo sufre de manera aislada, separado de los otros furores. Y en ambos casos, al final, el resultado es la creación de versos.¹¹⁴ En pocas palabras, “[e]l furor, que en estricto sentido platónico-ficiniano era un don o una gracia temporal, se convertía en un don a permanente disposición del poeta.”¹¹⁵

¿Qué es lo que crea la poesía y el poeta en la filosofía platónica de Ficino? La libertad y la determinación propia del hombre, su autonomía; el poeta es el artífice de su propio destino. La poesía se convierte en el camino que conduce al filósofo a la recuperación de su forma originaria. La poesía en la filosofía ficiniana es un furor divino que permite al hombre convertirse en creador, según afirma Pedro Azara: “sobre el concepto de furor divino, se quiere mostrar que gracias a la recuperación de dicha noción, el hombre dejó de ser un ‘saco lleno de inmundicias y excrementos’ [...] y se convirtió en un poderoso descubridor y dominador de nuevos mundos, así como el creador en y de un mundo hasta entonces inexistente: el universo de la fantasía artística.”¹¹⁶

Como conclusión queda decir que la Academia Platónica, dirigida por Marsilio Ficino, asumió en su filosofía la nueva forma de ver el mundo promovida por el movimiento humanista. En dicha visión el hombre aparece ya no como un simple saco lleno de inmundicia, sino más bien como el dueño de su propio destino. El hombre se ha vuelto capaz de confrontar el avenir voluble de la fortuna, pues ha aprendido a ser el artífice de su propio destino; sus mejores dones son la voluntad y la inteligencia, los cuales lo han hecho acreedor de una dignidad. Para él ya no existe más la oposición entre el cuerpo y el alma: ahora tiene el poder de encontrar un equilibrio entre los dos que le permita la realización más extensa de todas sus potencialidades. Su mejor hazaña es la de

¹¹³ *Ibidem*, pp. LVII-LVIII.

¹¹⁴ *Cf. Ibidem*, pp. LVI-LVII.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. LXIX.

¹¹⁶ Pedro Azara, *op.cit*, p. XIII.

serenar sus impulsos e instintos y educar el dominio de sus facultades racionales.¹¹⁷ Al fin se conoce a sí mismo, es determinación de sí mismo. Ha conquistado su autonomía.

Un siglo después, Giordano Bruno heredará y concretará la filosofía amorosa de Ficino en *De gli eroici furori*, tratado sobre el amor intelectual en donde poesía y diálogo filosófico confluyen para desarrollar un método que retoma las ideas ficinianas sobre el amor platónico y el furor divino, por medio del cual el hombre pueda acceder al máximo objeto de conocimiento.

¹¹⁷ Cf. Baldi, G. et al. , *Dal testo alla storia dalla storia al testo*.

Capítulo IV

De gli eroici furori: poesía y filosofía

IV.1. Antecedentes de la filosofía poética de Giordano Bruno

Anteriormente, se trató la amplia e intensa historia del hombre occidental por acceder al conocimiento, teniendo como figura principal a la poesía, el recorrido comienza en la Grecia antigua con Platón y termina con Ficino en el Renacimiento. Tal recorrido en la historia tiene como motivo y fin la comprensión del uso de la poesía en la filosofía bruniana, específicamente en *De gli eroici furori*. Tomando prestadas y adaptando las palabras del propio filósofo en que dice que no se da el conocimiento si no hay mediación; la historia recorrida es el medio por el cual podemos acceder al conocimiento y comprensión de la filosofía poética bruniana, saber de dónde viene el germen que la origina y el impulso que da vida a su concepción mágica del mundo. Es entonces que llegamos al punto focal de esta historia con la magia y creatividad del Nolano.

Su filosofía no es común y sus ideas son innovadoras: después de largos años de estudio de muchas disciplinas filosóficas, religiosas y literarias e identificado y motivado por la filosofía amorosa de Ficino y el hermetismo, Bruno concibió que no se podía llegar a un conocimiento completo con las grises y ya desgastadas teorías del aristotelismo y el tomismo difundidas durante la Edad Media y parte del Renacimiento, pues no se puede acceder a la sabiduría sólo a partir de axiomas lógicos que sugieren que $A=A$ porque en realidad $A=-A$:

El caso de Bruno es, desde este punto de vista, ejemplar: mientras se configuraba como un rechazo a la lógica tradicional y sustituía las imágenes a lo términos, la tópica a la analítica, el arte bruniano llegaba a moverse en un terreno bien distinto de las imágenes dialécticas, rechazaba cualquier identificación con una técnica lingüística o retórica, se proponía como el instrumento que podía permitir prodigiosas aventuras y construcciones mentales. Relacionándose con los ideales y las aspiraciones de la magia, el *ars* memorativa parecía ser la vía o una de las vías que había que seguir para penetrar en los secretos de la naturaleza y descifrar la escritura del universo.¹¹⁸

En consecuencia, Bruno considera que para tener un verdadero y completo conocimiento es necesaria el arte imaginativa, la cual está totalmente vinculada con la

¹¹⁸ Giampietro Schibotto, “Mnemotécnica, filosofía hermética, magia y renovación del hombre en Giordano Bruno”, en Stefano Strazzabso ed., p. 25.

lengua poética, esa lengua particular de la imaginación que eleva al mundo de las ideas y permite acceder a lo inconcebible y que él mismo consideraba como lengua de los dioses; por tanto, el conocimiento de lo que la naturaleza y el universo esconden no se puede reducir a una simple fórmula sistemática que sólo considere una parte de los opuestos, pues todo está conformado de dos opuestos y en su unión es donde se encuentra el *joi d'amor*, es decir la consumación del eros, el vínculo que une a los contrarios para volverlos uno en la visualización de la diferencia. Así pues, su obra representa un hito que revoluciona el pensamiento, pues filosofía y poesía vuelven a formar parte de un mismo complejo del conocimiento, recordando la usanza de los sabios de la antigüedad que se comunicaban con la divinidad a través del logos, lenguaje mítico y divino figurado por el fuego.¹¹⁹ El logos es una manifestación iluminadora que enciende el conocimiento fundado a base de imágenes. Desde Filón ya comenzaba a manifestarse un tipo de gnosticismo en el que era valiosa la imagen por su valor comunicativo con el logos divino, pues éste representa la imagen que revela la creación, el origen divino. Gómez de Liaño, en *El idioma de la imaginación*, parte de una pregunta en la que cuestiona de dónde viene la concepción de la imagen del gnosticismo¹²⁰ y termina por afirmar que la respuesta está en la teología de Filón de Alejandría:

El logos es, pues, imagen, la imagen por excelencia de Dios en cuanto creador. Trátase de una imagen arquetípica, incorpórea, invisible, sin forma. Situado en la frontera entre la creación y el Creador, el Logos-Eíkon ingénito es el principio e instrumento del que se sirve Dios para realizar su obra creadora. Sombra (*Skia*) de Dios y arquetipo del universo, el Logos es la imagen primigenia que, como modelo, copian las realidades del cosmos. Además de *eikon*, el Logos es *tópos* (lugar), de suerte que “el mundo de las ideas no podría tener otro lugar que el Logos divino”. Así como en la filosofía plotiniana el universo está en el Alma, asimismo en la teología filoniana la creación entera se halla en el Logos-Tópos-Eíkon divino.¹²¹

¹¹⁹ “Así en Heráclito el logos es la razón universal que domina el mundo y que hace posible un orden, una justicia y un destino. La sabiduría consiste principalmente en conocer esta razón universal que todo lo penetra y en aceptar sus decisiones. El logos es de este modo la representación inteligible del fuego inmanente al mundo, principio del cual toda realidad surge y al cual en último término todo vuelve”. José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*. Tomo II, s.v. “logos” p. 88.

¹²⁰ “Primo fra gli elementi comuni è appunto la gnosi, ‘conoscenza’, dalla quale dipende la salvezza spirituale, scopo supremo, il cui conseguimento costituisce la beatitudine promessa agli adepti. La gnosi è conoscenza, ma di carattere speciale: non conquistata di verità a partire dall’esperienza o da principi o postulati, bensì conoscenza rivelata dei misteri divini e dell’ineffabile grandezza di Dio; non rivelata da un maestro che con l’insegnamento o l’esempio o con entrambi parli e agisca come divinamente ispirato, ma misteriosa, esoterica, espressa per lo più in forma di mito e concessa dal rivelatore celeste a piccoli gruppi di iniziati pronti a riceverla e a trasmetterla sempre come dono divino riservato agli eletti”. *Enciclopedia Treccani*. s.v. “gnosticismo”. Recuperado de: <http://www.treccani.it/enciclopedia/gnosticismo/>

¹²¹ Ignacio Gómez de Liaño, *El idioma de la imaginación*, pp. 188-189.

La poesía es retomada por Bruno como pináculo del arte de la memoria, pues ella es la portadora de la imagen que hace “pasar cualquier cosa del no ser al ser”, la responsable de la creación y la generación.

IV.2. La vida de Giordano Bruno y su contexto histórico

Filippo Bruno nació en 1548, en una pequeña ciudad de la Campania llamada Nola. En 1562, cuando tenía 15 años de edad, se trasladó a Nápoles adoptando el hábito de clérigo en el convento de Santo Domingo, donde fue nombrado fray Giordano; ahí pasó muchos años de vida claustral. En 1572 fue ordenado sacerdote y en 1575 se recibió de doctor en Teología. Giordano Bruno fue hombre de estudio, y durante diez años de dedicación y empeño se instruyó en filosofía y poesía; su hambre por saber era desmedida, leyó sin poner algún límite a su conocimiento y buscó libro tras libro: “de poetas y filósofos, de páганos y cristianos, de ortodoxos y heréticos. Y con todos meditaba hondamente: de Aristóteles a Santo Tomás, de los árabes a los cabalistas, de los presocráticos a los neoplatónicos de la edad antigua y la contemporánea, etc.”¹²² Un gran acervo cultural que más tarde se vería reflejado en su vasta obra.

Giordano Bruno vivió en una época complicada de muchos cambios que desorientaron de manera violenta la visión que el hombre tenía de la realidad y del lugar que éste ocupaba en el mundo. Dentro de los eventos más relevantes de la época estuvieron la fractura de la religión católica que se dio a partir de la Reforma Protestante liderada por Martín Lutero, a la que la Iglesia católica respondió con el Concilio de Trento y la Contrarreforma, en los que se estipularon una serie de cambios que encrudecieron y reforzaron los dogmas y reglas de una Iglesia católica poco tolerante. En el ámbito científico se dio la Revolución Copernicana, que produjo un cambio profundo al pasar de una visión geocéntrica a una visión heliocéntrica del cosmos. En consecuencia se dio una transformación en la mentalidad del hombre, pues por un lado dejó de ser sólo un “saco lleno de inmundicias” esperando a que el Dios punitivo lo perdonara (con bulas, indulgencias, penitencias y confesiones) y salvara: ahora era un hombre que razonaba y creaba su propio destino. Y por otro lado, el descubrimiento fatal de que la tierra no era el

¹²² Rodolfo Mondolfo, *Figuras e ideas de la filosofía del Renacimiento*, p. 43.

centro del universo creó un vacío en el hombre, pues ya no tuvo la certeza de las dimensiones del mundo que habitaba: de acuerdo con las teorías de Bruno el universo no tiene un centro y no existe un solo mundo, sino muchos, infinidad de ellos, ahora el mundo se había vuelto infinito.

En este ambiente de hostilidad e intolerancia religiosa, enfrentado por un humanismo ávido de conocer y descubrir todos los secretos que guarda la naturaleza, comienzan a surgir las primeras asociaciones herméticas en Europa, las cuales tienen gran influencia entre los hombres de letras, que toman como ejemplo la manera oscura y secreta del hermetismo para difundir y producir sus ideas. Así, en 1568, Giordano Bruno empieza su producción literaria con *L'arca di Noè*, libro del cual no hay vestigios. En la siguiente década la Iglesia comienza la persecución y condena la obra del “ilustre matemático hermético Girolamo Cardano. La ciencia oculta es el nuevo enemigo a vencer, el nuevo blanco a vencer de la intolerancia sistémica.”¹²³ A partir de aquí da inicio el ritmo vertiginoso de la vida a la que las circunstancias obligan a vivir al filósofo nolano:

Empieza un largo periodo donde en la vida del Nolano se alternan viajes, experiencias múltiples en toda Europa; en los siguientes veinte años, con el nombre ya definitivo de Giordano Bruno, nuestro filósofo retomará y dejará los hábitos religiosos en forma alterna, visitará reinos, conocerá la intelectualidad de la época, conquistará mujeres, elaborará su cosmovisión y escribirá con prodigiosa fecundidad libros y libros, en latín o en italiano, admirado por su prodigiosa inteligencia, por su memoria casi milagrosa, y odiado por su capacidad de escarnio, sarcasmo y burla de toda manifestación de la imbecilidad humana.¹²⁴

Después de mucho ir de aquí para allá, Giordano Bruno llega a Inglaterra, se vuelve lector de filosofía en el estudio local, lo reciben en la corte, donde se codea con la crema y nata de la intelectualidad británica. En 1582 comienza un periodo de gran prodigalidad para su creación filosófica: *De compendiosa architectura*, *De umbris idearum* (1582), *Cantus circaeus* (1582), *Il candelaio*, *Ars reminiscendi* (1583), *Explicatio triginta sigillorum* (1583) y *Sigillus sigillorum* (1583). Estos últimos dos, que salen a la luz en el año de 1583, son tratados que versan sobre el arte mnemónico, el cual es de capital importancia para la obra bruniana. Es a partir de estos textos con que Bruno comienza el bosquejo de su gran producción filosófica:

¹²³Mariapia Lamberti, “Giordano Bruno: semblanza de un hombre libre”, en Stefano Strazzabosco ed., *Aproximaciones a Giordano Bruno*, p. 14.

¹²⁴*Ibidem*, pp.14-15.

En todos estos tratados sobre el arte mnemónico, Bruno esboza ya su gran filosofía: el arte de la memoria no es una simple técnica para recordar, sino la capacidad de asociar imágenes, y estas imágenes son símbolos, y los símbolos se conectan a las ideas eternas. Es el suyo un platonismo dilatado, menos ortodoxo del platonismo ficiniano de la Academia Platónica florentina, que se eleva ya a una visión cósmica en la que espíritu y materia forman un continuum lleno de correspondencias.¹²⁵

IV.3. *De gli eroici furori*

Así llegamos a 1585, año en que Giordano Bruno publica en la corte británica sus seis diálogos italianos, entre los cuales se encuentra *De gli eroici furori*. Este es un diálogo literario-filosófico que versa sobre el amor intelectual a Dios, es el último de los diálogos denominados morales, y los especialistas afirman que viene a ser la conclusión moral y metafísica¹²⁶ de los seis diálogos escritos en lengua vulgar (*La cena delle ceneri, De la causa, principio et uno, De l'infinito universo et mondi, Spaccio de la bestia trionfante, Cabala del cavallo pegaseo, De gli eroici furori*).¹²⁷

De gli eroici furori, se conforma de dos partes, cada una consta de cinco diálogos en donde los interlocutores se van alternando; los diálogos están escritos en forma de *prosimetro*, es decir que está escrito en prosa alternada con poesía, alrededor de ochenta poemas y el discurso trata sobre las diferentes formas y manifestaciones del furor divino. Esta obra aparte de ser uno de los textos más representativos de la filosofía poética de Bruno, ya que en él da forma y acto a las ideas que viene desarrollando y maquinando con anterioridad, también es el conducto por el que se expresa y manifiesta el héroe furioso en el que el autor se ha convertido al profesar la filosofía del amor.¹²⁸ Cabe aclarar que dicho tratado no es un simple manual a seguir por aquél que aspire al máximo conocimiento intelectual que pueda haber, sino un análisis en que cada disposición es presentada en acto, como si la pluma con la que escribió Giordano Bruno hubiera sido guiada y manipulada por la misma vivencia que su héroe furioso tuvo a lo largo de la transformación. Es como

¹²⁵ *Ibidem*, p. 15.

¹²⁶ “es el último de los seis tratados dialogados escritos en italiano, y constituye en cierta medida su conclusión moral, metafísica y poética. Ignacio Gómez de Liaño, *El idioma de la imaginación*, p. 202.

¹²⁷ La información sobre la vida de Giordano Bruno fue recabada de Mariapia Lamberti, *op. cit.*, pp. 13-19 y Rodolfo Mondolfo, *op. cit.*, pp. 42-44.

¹²⁸ “*Los heroicos furores*, un diálogo probablemente escrito por Bruno en base a su propia persona, trasluce – seguramente como ninguna otra de sus obras– en la figura del héroe la ambición filosófica, la lucha continua a lo largo de su vida (para la que cobraría ánimos gracias a la certeza de la misión restauradora de la que se sentía investido)”. Giordano Bruno, “Introducción”, *Los heroicos furores*, ed. de Ma. Rosario González Prada, p. LX.

si al momento que va exponiendo sus ideas el autor sufriera la metamorfosis: el filósofo-poeta se va construyendo a través de una obra poética que es acto en sí misma.

De gli eroici furori es la culminación y concreción no sólo de la filosofía moral y metafísica bruniana, sino también la convergencia y concreción de otras expresiones culturales, literarias y filosóficas. En primera instancia está la inspiración del diálogo platónico que trata sobre temas de amor, que es retomada por la filosofía ficiniana y neoplatónica en general. Desde la visión filosófica, Ficino dio forma y síntesis a toda una tradición de los tratados de amor, pero es con Bruno que se viene a concluir¹²⁹ esta etapa, en la que se ve al amor como medio de ascenso por el cual es posible llegar a Dios. Por lo tanto es importante hablar sobre la influencia que tiene la tradición de los tratados de amor en *De gli eroici furori*. Un aspecto fundamental que es preciso resaltar por el tema de interés de esta investigación es que el medio principal de comunicación de estos tratados era la poesía o el lenguaje poético, mismos que por seguir con la tradición y el método son utilizados por Giordano Bruno en *De gli eroici furori*:

La estructura de esta obra –en la que constituye parte esencial el texto poético– permite insertarla en la tradición, ya larga para entonces, de los tratados de amor. El mismo Bruno reconoce explícitamente al comienzo del diálogo la inserción de su lenguaje en la tradición amorosa, muchos de cuyos tópicos se remontan a Petrarca y al amor cortés; las características típicas del amor cortés –la posición de inferioridad del amante con respecto a la amada, el código amoroso a seguir, el lenguaje y el estilo, etc. –que sugerían la dificultad de la conquista amorosa, se adaptaban con facilidad a intenciones religiosas o filosóficas (en realidad, así ha sucedido históricamente en lo que se refiere a la traducción amorosa de impulsos místicos, a partir ya del Cantar de los Cantares de Salomón).¹³⁰

De gli eroici furori versa sobre el amor intelectual y su discurso analiza la experiencia que vive el filósofo-poeta (héroe furioso) cuando se da la actividad del genio creativo: el argumento se estructura a través de los furores¹³¹ que sufre el héroe furioso, los cuales son la exaltación de las afecciones que se presentan en el transcurso de la actividad intelectual. Para explicar su método filosófico Giordano Bruno parte de la expresión amorosa característica de los poetas, para transferirse a un amor de naturaleza más elevada

¹²⁹ “Es, asimismo, el tratado de Bruno más abiertamente inspirado en las doctrinas Platónicas y neoplatónicas, como se desprende de su mismo título, por estar, como ha señalado John Charles Nelson dentro de la corriente de los *trattati d’amore* y los comentarios en prosa a sonetos y otros versos de carácter amoroso, tan frecuentes en los siglos XV y XVI, de los que los furores vienen a ser conclusión y culminación”. Ignacio Gómez de Liaño, *op. cit.*, p. 202.

¹³⁰ Giordano Bruno, ed. Ma. Rosario González Prada, *op. cit.*, p. XXVII.

¹³¹ Para entender qué son los furores, es necesario tener en cuenta el concepto de furor divino como lo entiende Ficino.

y espiritual que se efectúa en el ámbito de lo intelectual.

De gli eroici furori comienza con la descripción del argumento general de la obra titulado: “Argomento del Nolano sopra gli eroici furori: scritto al molto illustre signor Filippo Sidneo”. En éste Bruno explica el sentido verdadero del tratado amoroso y el tipo de amor del que está tratando, pues no quiere que se piense que el objeto al cual aspira es el amor por una mujer:

D’una cosa voglio che sia certo il mondo: che quello, per il che io mi essagito in questo proemiale argomento, dove singularmente parlo a voi, eccellente Signore, e ne gli Dialoghi formato sopra gli seguenti articoli, sonetti e stanze, è ch’io voglio ch’ognun sappia, ch’io mi stimerei molto vituperoso e bestialaccio, se con molto pensiero, studio e fatica mi fusse mai delettato o delettasse de imitar, come dicono, un Orfeo circa il culto d’una donna in vita, e dopo morte, se possibil fia, ricovrarla da l’inferno: se appena la stimarei degna, senza arrossir il volto, d’amarla sul naturale di quell’istante del fiore della sua beltade e facultà di far figlioli alla natura e Dio. Tanto manca, che vorrei parer simile a certi poeti e versificanti in far trionfo d’una perpetua perseveranza di tale amore, come d’una cossí pertinace pazzia, la qual sicuramente può competere con tutte l’altre specie che possano far residenza in un cervello umano: tanto, dico, son lontano da quella vanissima, vilissima e vituperosissima gloria, che non posso credere ch’un uomo, che si trova un granello di senso e spirito, possa spendere piú amore in cosa simile che io abbia speso al passato e possa spendere al presente.¹³²

A continuación Bruno incluye una síntesis del argumento de los diez diálogos de los que está conformada la obra, lo cual sirve de guía para poder discernir las diferentes fases de la manifestación del furor divino con ayuda de los furores que están expresados en los poemas. Después incluye de manera aislada el poema titulado: “Iscusazion del Nolano alle piú virtuose e leggiadre dame”, poema que tiene como efecto una *captatio benevolentiae*, pues en el argumento de la obra dirigido a Filippo Sidneo habla de manera negativa sobre las mujeres, por lo tanto este poema tiene el objetivo de disculparse con las mujeres de Inglaterra, pero sobretodo con la reina Isabel, pues en ese entonces Bruno residía en aquel país. Después de establecer y aclarar la intención de su obra Giordano Bruno inicia con la primera parte *De gli eroici furori*.

La obra se desenvuelve en alrededor de ochenta poemas, o artículos como el autor los llama, por lo general sonetos, que van acompañados de un comentario o glosa con la

¹³² Todas las citas del texto de Bruno se han tomado de *De gli eroici furori. Al molto illustre ed eccellente cavalliero, signor Filippo Sidneo, Parigi, appresso Antonio Baio, l'anno 1585*, in Giordano Bruno, *Dialoghi italiani*, II, *Dialoghi morali*, nuovamente ristampati con note da Giovanni Gentile, terza edizione a cura di Giovanni Aquilecchia, Sansoni, Firenze, 1958, pp. 927-1178. Esta edición se consultó en versión electrónica de Biblioteca Ideale. De ahora en adelante se indicarán sólo las páginas. Aquí, pp. 934-935.

finalidad de desentrañar con mayor profundidad los significados y contenidos filosóficos. Por otra parte, también es importante la tradición emblemática que influye en la formación de la estructura de la obra, Bruno hace uso de los emblemas o sellos a lo largo de su filosofía y *De gli eroici furori* no es la excepción, pues afirmaba que a partir de estas imágenes, que le remitían a los jeroglíficos egipcios, se podía comunicar con los dioses; aunque dicha comunicación no era a base de palabras o conceptos, sino por medio de imágenes que aluden con sentido metafórico a un significado más elevado y metafísico:

En el caso de los emblemas brunianos no podemos excluir la posibilidad –fundamentada en la estrecha relación del filósofo con temas mágicos y herméticos– de que vengan aquí usados a modo de jeroglíficos, de caracteres en contacto vivo y mágico con la realidad; en cualquier caso, se trata de emblemas amorosos que recogen motivos convencionales en buena medida, a los que se ha dotado de un significado místico y que vienen a constituir la expresión lírica complementaria de una temática ya tratada en los primeros diálogos de la obra.¹³³

En general las ideas y conceptos sobre los que Bruno trata en esta obra describen manifestaciones intelectivas y psíquicas de naturaleza inefable, por lo tanto las dos partes del tratado con sus cinco diálogos van tejiendo la trama con la ayuda de poemas y emblemas, ya que éstos ayudan a la mente del lector a captar de manera gráfica dichos conceptos tan complejos: Bruno comienza con una idea que refleja en la imagen de un poema o emblema para ligarla con la idea del siguiente poema y así sucesivamente hasta construir la estructura total del concepto o idea sobre el cual quiere tratar. Funciona de manera similar al sistema de un diagrama que parte de un concepto para desembocar en otro y continuar con el que sigue hasta completar la definición del concepto total y general que los engloba a todos; sin embargo, cada elemento del diagrama está interconectado con los demás, por lo tanto si uno falta no hay cohesión ni coherencia en la definición del concepto global. También es importante recalcar que los poemas aparecen escritos en tiempo presente del indicativo y la voz poética en primera persona del singular, lo cual produce un efecto que permite al lector verse identificado con la vivencia del furioso en cada poema; así como también que los diálogos son desarrollados de manera similar a los diálogos platónicos en donde hay un maestro y un alumno y el contenido se desenvuelve con técnicas como la mayéutica y la dialéctica. Dentro de los diálogos el interlocutor más importante es Luigi Tansillo, quien fue un poeta que Bruno estimó y del que tomó algunos

¹³³ Giordano Bruno, *op. cit.*, ed. Ma. Rosario González Prada, p. XXXVI.

poemas para el tratado amoroso insertándolos con su propia interpretación.¹³⁴ En los cinco primeros diálogos Tansillo presenta a Cicada los furores que padece el héroe furioso y le explica mediante los poemas, que fungen como la representación del furor divino, los diferentes padecimientos que éste experimenta. El primer diálogo de la segunda parte trata sobre los distintos motivos y formas del estado del héroe furioso (*cf.* p. 940); el segundo diálogo trata sobre la manera en que se somete el furioso bajo el poder de Cupido, que lo dispone a celebrar “con tal vigilancia, studio, elezione e scopo” (p. 941); los interlocutores son Cesarino y Maricondo en ambos diálogos. En el tercer diálogo los interlocutores son Liberio y Laodonio y trata sobre “l’essere e modo delle potenze conoscitive ed appetitive” (p. 941). En el cuarto diálogo los interlocutores son Severino y Minutolo, y el diálogo trata sobre los nueve ciegos que representan: “le nove raggioni della inabilità, improporzionalità e difetto dell’umano sguardo e potenza apprensiva de cose divine” (p. 942). Por último el quinto diálogo es dicho por Laodomia y Giulia y se conforma por una parábola que trata sobre otros nueve ciegos que a diferencia de los del diálogo anterior, “mostrano il numero, ordine e diversità de tutte le cose che sono subsistenti infra unità assoluta, nelle quali e sopra le quali tutte sono ordinate le proprie intelligenze che, secondo certa similitudine analogale, dependono dalla prima ed única” (p. 943).

De gli eroici furori es un compendio de la filosofía bruniana; en este tratado Bruno pone en práctica la mayor parte de su doctrina filosófica, pues a través del camino que recorre el héroe furioso podemos observar la aplicación por parte del filósofo de todo lo que propuso con anterioridad en sus diversas obras, como por ejemplo que educando al sentido de la vista podemos ver gracias a la obscuridad la luz que nos ilumina el intelecto; que todo es parte de la misma naturaleza y que las cosas están interconectadas creando un todo continuo a través del que podemos acercarnos al conocimiento de Dios, pues todo está en todo; que la reglas no crean la poesía, sino que la poesía crea las reglas; que el alma es el vínculo en donde se unen materia y espíritu, por decir algunas ideas de todo su repertorio, pues su filosofía es vasta y amplia. Sin embargo, sería muy difícil concebir y entender estas ideas sin la mediación de la poesía, ya que está nos permite comprender en nuestro intelecto la visión que propicia el entendimiento y la iluminación. Por tanto, para

¹³⁴ *Cf.* Ceserani y De Federicis (eds.), *Il materiale e il Immaginario. Cincuecento e seicento 3.1 L’antico regime, riforme, rivoluzioni*, p. 105.

entender sus ideas es necesario saber cómo actúa la poesía y el lenguaje poético dentro de su tratado de amor filosófico, *De gli eroici furori*.

IV.4. El heroico furor y sus efectos

El primer diálogo de la primera parte de *De gli eroici furori* comienza con Tansillo que le dice a Cicada: “Gli furori, dunque, atti piú ad esser qua primieramente locati e considerati, son questi che ti pono avanti secondo l’ordine a me aparso piú conveniente” (p. 953). Y después de esta introducción comienza con el primer poema, por tanto los poemas son el elemento central de la obra, pues ellos son los heroicos furores que sufre el furioso en el delirio, en la locura que lo lleva a pronunciar y crear los versos que conducen a la verdad. Recordemos que el furor divino, concepto que Ficino adopta de la filosofía de Platón, tiene gran influencia y marca en las ideas brunianas, pues a partir del furor divino Bruno edifica su filosofía amorosa y da cierta concreción y manifestación a su filosofía en general. Asimismo, el furor divino es el medio idóneo donde Bruno puede hacer converger la expresión espiritual del conocimiento adquirido en su formación clerical con la expresión de una religiosidad laica adquirida de la lectura de filosofías paganas que se caracterizan por tener una visión panteísta del mundo. Por otra parte, Pedro Azara en su estudio, *Sobre el furor divino y otros textos*, nos dice que “Los elegidos eran religiosos y, por tanto, amantes de Dios y poetas, pero el fin del furor divino no era, en principio, la poesía, sino la salvación individual del alma [...], que se acompañaba de creaciones poéticas”.¹³⁵ Por tanto el furioso a lo largo de la obra busca la salvación, y los poemas son la expresión que conlleva la búsqueda de dicha salvación.

Cabe resaltar que la trascendencia deja de ser un impedimento para el héroe furioso, pues desde la filosofía ficiniana ya no es necesario que el cuerpo muera de manera real para poder ver el rostro de Dios; sin embargo, el filósofo-poeta sí debe sufrir un cambio drástico en su forma habitual de vivir, es decir que debe renunciar a la vida física para poder adentrarse a la vida espiritual:

El retorno del alma a Dios que culminaba en la íntima visión de su rostro no se realizaba después de la muerte del cuerpo, sino en vida, gracias a un ejercicio de introspección. El hombre debía prepararse cerrando los ojos del cuerpo, abriendo los del alma y contemplando la imagen de Dios reflejada en ella. Algunos seres dotados contribuían

¹³⁵ Pedro Azara, *op. cit.*, p. LXV.

activamente a su liberación: los filósofos, visionarios y poetas, los hombres religión. (San Juan de la Cruz es el perfecto ejemplo del tipo enfurecido que Ficino defiende).¹³⁶

Es entonces que en el tratado de amor de Bruno se imprime una sensación de vitalidad debido a la expresión que surge de la introspección del poeta-filósofo, que se ve manifestada en los poemas y la interacción que éstos tienen con la parte en prosa del diálogo. La manifestación del furioso en los poemas da la sensación de un discurso vivo, ya que éstos en general están escritos en tiempo presente y en primera persona del singular; y el hecho de que su discurso siempre sea verbalizado en forma de verso permite escapar del plano lineal e inamovible y da la posibilidad de trasportarse al plano espiritual del cual, desde la poesía y la subjetividad que ésta conlleva, todos podemos formar parte activa. Los poemas permiten que el lector perciba la voz del furioso que está sufriendo desde su yo, pues al tener este sujeto en el presente en primera persona del singular, al leer los poemas y pronunciar sus palabras es inevitable sentir como si uno mismo las estuviera declarando. Veamos el siguiente poema que pertenece al tercer diálogo y es introducido por Cicada:

Oimè, che son constretto dal furore
D'appiarmi al mio male,
Ch'apparir fammi un sommo ben Amore.
Lasso, a l'alma non cale,
Ch'a contrarii consigli unqua ritenti;
E del fero tiranno,
Che mi nodrisce in stenti,
E poté pormi da me stesso in bando,
Piú che di libertade i'son contento.
Spiego le vele al vento,
Che mi suttraga a l'odioso bene,
E tempestoso al dolce danno amene.

(p. 993)

En la glosa del poema anterior a éste Tansillo explica sobre el poder que tiene la belleza de los objetos para atraer al espíritu del que los observa por su nobleza, y recurre a una analogía utilizando un fragmento del poema diciendo: “Però dissì bello quel fuoco che m'accese, perché ancor fu nobile il laccio che m'annodava” (p. 992); a lo cual Cicada contesta introduciendo el presente poema diciendo que no siempre sucede de esta manera, pues no obstante sepamos que el objeto tiene un espíritu vicioso, nos dejamos inflamar y apoderar por él, por tanto, a pesar de saber que representa un mal no tenemos la fuerza para

¹³⁶ *Ibidem*, p. LVIII.

dominar el apetito desordenado (p. 992); y termina la introducción con la siguiente frase: “Nella qual disposizion credo che fusse il Nolano quando disse” (p. 992). De esta manera se ve expresada la vitalidad del furor, pues Bruno sugiere a través de la afirmación de Cicada que él mismo lo padeció, es decir que la experiencia de este furioso es la misma vivencia que la del autor, el cual nos la presenta desde el pronombre “yo” y del tiempo presente. Por tanto la vivencia representada en el poema da el efecto de que la experiencia del furioso se funde con la de Bruno.

Estos poemas nos ayudan a entender de manera más amplia y concreta el complejo sentimiento en el interior del furioso y el mecanismo de sus efectos. Dicha manera de relacionarse con los poemas remite a la forma en que en la antigua Grecia se utilizaba la poesía como medio de educación, que era rechazada por Platón; sin embargo, se puede sentir que el efecto de la interacción entre los espectadores y los rapsodas o aedas de esa época es muy parecida a la manera en que Bruno le da función a la poesía en el tratado amoroso. Anteriormente, como se ha visto, los espectadores se identificaban emotivamente con el héroe o dios al que estaban representando los rapsodas o poetas a través de una hipnosis motivada por la música y la danza; en el caso de Bruno también se presenta un encantamiento, pero en esta ocasión no se trata de una pérdida de conciencia de sí para poder identificarse con lo otro, sino que a partir de la consciencia de sí mismo se puede acceder al conocimiento de lo otro. Es algo más parecido al encantamiento del mito del que hace uso Platón, de acuerdo con las afirmaciones de Luc Brisson en *Platón, las palabras y los mitos*: “la función esencial del encantamiento producida por el mito consiste en hacerse volver la parte del alma al control de la razón. Lo que, por cierto, indica Sócrates en el *Carménides*, cuando presenta el encantamiento como un medicamento destinado a hacer aparecer la sabiduría en el alma humana”.¹³⁷ Por lo que el efecto de los poemas en *De gli eroici furori* al estar escritos en presente y en primera persona del singular, el yo del lector se ve identificado con el yo del furioso; pero en este caso el interés de Bruno es que la experiencia percibida quede impresa en el alma a manera de sello y así el lector pueda adquirir una conciencia de lo que éste expresa en el tratado de amor no sólo al nivel superficial de la razón, sino también al nivel más profundo de lo espiritual, para así poder conectar con lo inconsciente, es decir con el conocimiento de lo abstracto e inefable: Dios.

¹³⁷ Luc Brisson, *Platón, las palabras y los mitos*, trad. de José María Zamora, p. 12.

Lo anterior recuerda las hipótesis sobre los jeroglíficos egipcios en los que la comunicación es dada por la imagen que evoca el símbolo, esta imagen queda plasmada en el órgano fantástico del alma que es la imaginación:

La escritura del sabio verdadero es [...] un idioma que no se queda en la superficialidad de las letras escritas en el papiro o en el pergamino, pues éstas sólo le sirven como recordatorios engañosos y externos de las cosas, sino que se esfuerza en plantarlas, como vástagos ideales del conocimiento, en la página del alma del ser amado y en la propia. El diálogo filosófico es, por tanto, la operación característica de ese amor superior, en el que el maestro desempeña las funciones complementarias de amante y mayeuta.¹³⁸

Por tanto, en *De gli eroici furori* se pueden distinguir tres tipos de perspectiva diferentes en la lectura que son posibles gracias a la poesía: tenemos la perspectiva en que se reconocen el lector y el furioso en la misma experiencia al verse identificados por el yo de la voz poética, al leer los poemas el lector también experimenta el proceso de metamorfosis del acto poético del héroe furioso que se encuentra en estado de furor. Otro tipo de perspectiva es la que se entabla, durante la lectura, entre poesía y filosofía, pues la poesía es la que siembra las semillas, es decir las ideas que posibilitan la concepción de nuevos arquetipos que conducen a otros discursos que ayudan a la mente a producir la semilla inmortal. Platón habla acerca de este tema en el *Fedro*:

Pero creo que mucho más hermoso resulta ocuparse seriamente de ellas, cuando, sirviéndose del arte dialéctica y tomando un alma adecuada, se plantan y siembran en ella discursos acompañados de ciencia, capaces de prestarse ayuda a sí mismos y a quien los ha planteado, y que no son de ningún modo estériles, sino que llevan una semilla de la que germinarán, en otros caracteres, otros discursos capaces de producir siempre esta [semilla] inmortal, y de hacer a su poseedor lo más feliz que puede ser un hombre. (*Fedro*, 277a)

Así la poesía como medio de expresión de la locura procura al furioso las ideas cognoscibles, pero es a través de la filosofía o la parte en prosa que todas estas ideas adquieren un orden coherente en el discurso, el medio filosófico es el encargado de darle un significado a estos símbolos ideales que surgen de la fantástica poesía. Por tanto, en los diferentes diálogos dentro de la trama siempre hay alguien que dé una glosa a los poemas que revela el furioso y que estructuran el tratado. Sin embargo, hay un aspecto importante con respecto a la función de los poemas en estos diálogos, y es que gracias a las poesías puede haber una conversación más dinámica entre el que instruye y el que es instruido; y aquí comienza el último tipo de perspectiva para interpretar la lectura de la obra, la cual se

¹³⁸ Ignacio Gómez de Liaño, *op. cit.*, p. 146.

puede relacionar con el diálogo que nació con la mayéutica y la dialéctica, formas de pensamiento que enseñan cuestionando hasta producir en el discípulo un tipo de epifanía, pues se cree que las ideas están de manera innata en el ser. Por lo tanto, este tipo de interpretación de los diálogos es el que se da entre el que instruye y el que es instruido, ya que las poesías permiten al aprendiz tener un tipo de conocimiento a priori que le da las armas para poder entablar la plática con su maestro y poder inferir de manera intrínseca el conocimiento. Por ejemplo en el inicio del quinto diálogo de la primera parte Cicada (instruido) inicia diciéndole a Tansillo (instructor): “Fate pure ch’io veda, perché da me stesso potrò considerar le condizioni di questi furori, per quel ch’appare esplicato nell’ordine, in questa milizia, qua descritto” (p. 1030). Con lo cual se hace más evidente la importancia del tipo de conocimiento que es adquirido por la escritura interna del alma, pues le da la capacidad a la mente de razonar por sí misma y crear las ideas a partir de razonamientos internos que son aprehendidos de manera orgánica por el intelecto a semejanza de cómo procede el intelecto divino. Es pertinente retomar el *Fedro* de Platón para ilustrar con mayor claridad este argumento, en donde Sócrates le dice a Fedro:

Sócrates.— ¿Y bien? ¿Consideramos otro discurso, hermano de éste, pero legítimo, y vemos de qué manera nace, y cómo se desarrolla mucho mejor que éste y con más fuerza?

Fedro.— ¿Cuál es, y cómo dices que nace?

Sócrates.— El que se escribe, junto con la ciencia, en el alma del que aprende, capaz de defenderse a sí mismo y que sabe a quién debe hablar y ante quién callar.

Fedro.— Te refieres al discurso del que sabe, vivo, y animado, del cual el escrito podría llamarse, justamente, una imagen. (*Fedro*, 276a)

También es necesario recalcar que esto se hace posible gracias al lenguaje vivo de la poesía que al no ser estático provee a la mente y al alma de versatilidad para moverse y trasladarse en varias direcciones, entendimientos, razonamientos a través de la imaginación. Por ello es más fácil tratar de temas tan complicados y abstractos como los que se tratan en *De gli eroici furori*: Giordano Bruno concatena los poemas con sus imágenes de manera que va explicando y presentando los furores a manera de embudo, pues va de lo más simple a lo más complejo. Una imagen va llevando a otra hasta enarbolar el complejo de imágenes que conforman el concepto inefable en su completitud. Este mecanismo procede de manera similar al sistema del procedimiento cognoscitivo, como ya se mencionó antes en la descripción de la escritura interna del alma:

Così l'anima che è nell'orizzonte della natura corporea ed incorporea, ha con che s'inalze alle cose superiori ed inchine a cose inferiori. E ciò puoi vedere non accadere per raggion ed ordine di moto locale, ma solamente per appulso d'una e d'un'altra potenza o facultade. Come quando il senso monta all'immaginazione, l'immaginazione alla raggione, la raggione a l'intelletto, l'intelletto a la mente, allora l'anima tutta si converte in Dio ed abita il mondo intelligibile. Onde per il contrario scende per conversion al mondo sensibile per via del'intelletto, raggione, immaginazione, senso, vegetazione. (p. 1022)

El furor divino inducido por el amor que arrebatada al filósofo-poeta es el lugar, visto desde una concepción metafísica, en donde se lleva a cabo la ascensión que conduce al conocimiento de Dios, por tanto los poemas son el elemento principal de este tratado de amor, ya que en ellos cobra vida y mana la divinidad adquirida del furioso. Sin embargo, una característica que define la filosofía bruniana es la concepción inmanentista de la divinidad, y por ello el amor al que él es devoto seguidor es aquel que aspira a lo divino a partir de las cosas que representa la naturaleza misma.¹³⁹ “Este amor que, desde las cosas, aspira a la divinidad, es justamente el furor heroico”.¹⁴⁰

IV.5. La poesía en *De gli eroici furori* también es memoria

La memoria es un elemento fundamental de la filosofía bruniana, ya que dedica gran parte de su investigación y obra a crear atajos y estrategias que ayuden a la mente a recordar y memorizar para que a partir de estas acciones el intelecto humano sea capaz de acceder a confines insospechados de la mente. *De gli eroici furori* no es la excepción, y la memoria es un factor fundamental para entender el sentido de lo que Bruno quiere transmitir; los estudios que hablan acerca de la filosofía bruniana confirman que el filósofo retoma el mito platónico de la caída del alma en el que se dice que cuando cae del cielo pierde la memoria de todo lo que conocía, se vuelve ignorante y la única manera de regresar y obtener la salvación es recordar, y así recuperar la sabiduría sobre la verdad divina; por tanto, la memoria es la clave para la divinización del alma caída:

Y en la filosofía mnemónica del Nolano, junto con Mnemósine y Cronos, aflorarán los lugares y las imágenes a la manera de esos santuarios y estatuas en que, según Plotino, el Alma universal se encuentra mejor que en ninguna otra parte; y serán más espléndidos aún, pues no se elevarán sobre el haz de la tierra, contruidos con materiales corruptibles, sino en el centro del alma humana (como quería Apolonio en su conversación con el

¹³⁹ “Ma vi bisognano molte glose, se volessimo intendere de l'amor divino che è la istessa deità; e facilmente s'intende de l'amor divino per quanto si trova ne gli effetti e nella subalternata natura; non dico quello che dalla divinità si diffonde alle cose, ma quello delle cose che aspira alla divinità”. *Ibidem*, p. 1139.

¹⁴⁰ Giordano Bruno, nota 7 a pie de página, ed. de Ma. Rosario González Prada, *op. cit.*, p. 197.

gimnosofista egipcio Tespesión), en cuanto lugares e imágenes y caracteres jeroglíficos, con los que la mente se capta intuitiva y explícitamente a sí misma. Secreto filosófico, idioma esencial de la sabiduría, Giordano Bruno creará que su método y arte de la memoria constituye el vivo lenguaje de la realidad y de la mente.¹⁴¹

Por lo tanto, es pertinente retomar la historia de Mnemósine mencionada para poder entender de manera concreta el origen y función que tiene la poesía en *De gli eroici furori*. En la mitología griega la memoria es representada por Mnemósine, quien por haberse unido a Zeus, es la madre de las Musas, y también tiene encomendada la función poética, que es parte del furor divino mencionado con anterioridad. Así como la función adivinatoria, la poética también tiene su origen en el divino Apolo. De este modo, el delirio divino de naturaleza poética se presenta con la manifestación y posesión de Mnemósine sobre el poeta o aedo, y su canto es la expresión del designio divino que viene de la memoria. Sin embargo, ese don tan preciado era pagado con los ojos, quedando los aedos invidentes de manera externa, pero activos en una visión interna e intuitiva, pues ahora su visión se dirigía a una verdad oculta. Tomando en cuenta que este don manifiesta la memoria de algo que no está presente, pero también la adivinación de algo que está por suceder, “la visión del adivino se proyecta hacia lo que será [y] los ojos del poeta hacia lo que ha sido. Esas dos miradas son sólo diferentes desde una perspectiva humana, pues desde la divinidad y, en consecuencia, desde la unidad de las cosas, esas dos miradas se confunden, son intercambiables”.¹⁴² Es decir que por medio del delirio divino se alcanza la atemporalidad, en donde se pierden las líneas imaginarias del tiempo; presente, pasado y futuro se mezclan para formar un solo tiempo, el Aión.¹⁴³ Por lo tanto, la voz poética nos evoca ese tiempo originario que no se sabe dónde empieza ni dónde acaba, y solamente se puede acceder a él de manera casi intuitiva, porque la mente cambia de ritmo cronológico

¹⁴¹ Ignacio Gómez de Liaño, *op. cit.*, p. 193.

¹⁴² *Ibidem*, p. 39.

¹⁴³ “Este tiempo abstracto –el *aión* de los estoicos– puede concebirse, y normalmente se concibe, como la suma del pasado, el presente y el futuro. Pero este presente no es sino un punto sin espesor, sin duración y sin tiempo (si durara, habría que dividirlo en pasado y futuro), y por eso no es nada, o casi nada. En este sentido, como decía Crispo, “ningún tiempo es rigurosamente presente”. Eso lo distingue de la duración. Considerado de un modo abstracto, el tiempo está constituido esencialmente de pasado y futuro (mientras que sólo puede durar en el presente), y por eso es indefinidamente divisible (el presente nunca lo es) y medible (el presente tampoco puede serlo). Es el tiempo de los científicos y de los relojes. “Para determinar la educación –escribe Spinoza– la comparamos con la duración de las cosas que poseen un movimiento invariable y determinado, y a esta comparación la llamamos tiempo.” Comparación no es razón: el presente, incomparable e indivisible, no cesa por eso”. André Comte-Sponville, *Diccionario filosófico*, s.v. “tiempo”, p. 520.

para adentrarse en la atemporalidad y las Musas también influyen en este efecto:

Memoriosas y sonoras, ellas fundan la comunicación de lo divino con los humanos, gracias a la inspiración que llega a los poetas. Son potencias intermedias entre el fondo abismal donde se configura lo divino y la efímera conciencia de los hombres. En su canto se revela la victoria sobre el olvido. Ellas fundan lo verdadero, lo no olvidado, lo *a-lethés*. El canto (*aoidé*) y la melodía (*molpé*) cobran sentido gracias a las Musas y así se irradia al mundo el saber de su augusta madre, la Memoria, que da trabazón y sentido al universo. Mnemósine es como la fuente de la que manan los nueve chorros canoros, y las nueve hermanas son un coro grácil y lúdico que expresa gozosamente la potencia mítica de la memoria. [...] Ellas transmiten el conocimiento de lo eterno y, a la vez dan la alegría de las rítmicas voces musicales.¹⁴⁴

La memoria de la que estamos hablando no nos remite al pasado, sino al tiempo originario del cual provenimos. Dicho tiempo no puede ser concebido como pasado, porque en él están contenidos todos los tiempos sin distinción alguna. Es como la imagen de una serpiente que se está mordiendo la cola, en ella no hay fin ni principio.¹⁴⁵ Aunque si lo vemos desde la perspectiva de la temporalidad humana, el hombre concibe que la memoria rememore algo que sucedió en el pasado, pues para él la memoria mantiene vivo lo pasado con el recuerdo que lo hace presente. Es necesario un aliciente sensorial como la poesía para recuperar el recuerdo de la cosa olvidada y así regenerar el recuerdo una y otra vez, haciendo que perdure para la posteridad. De esta manera mundana el hombre puede hacer confluir los tres tiempos gracias a la memoria. Para la filosofía platónica las cosas efímeras y físicas que vemos no son reales sino tan sólo son las sombras de las esencias ideales, y los recuerdos son ideas de esas esencias inducidas por la memoria, sin embargo, por la naturaleza finita de la mente humana, ésta cree que lo olvidado forma parte del pasado aunque en realidad es algo que existe, existió y existirá siempre:

No es, pues, al tiempo en cuanto puro pasar o devenir, a lo que rinde culto la memoria, sino al tiempo sustancial, inmutable, que es del todo diferente en los tiempos según se presentan en la vida de cada día. A lo que rinde culto es, pues, al tiempo primordial de los dioses, en el que el hombre puede esperar con confianza su anhelada divinización. En estos ambientes pitagóricos la exaltación de la memoria se complementa con la divinización del tiempo, en el que se ve el origen del cosmos. Este tiempo que veneran los pitagóricos no es multiplicidad siempre cambiante y fluyente, sino principio de unidad que trasciende los

¹⁴⁴ Carlos García Gual, *Diccionario de Mitos*, s.v. “musas”, pp. 222-223.

¹⁴⁵ “Mnemósine, cuya función primordial es precisamente el conocimiento de esta estructura cósmica del tiempo, otorga a aquellos que poseen un saber del tiempo que es sabiduría, Sofía, y también una omnisciencia de tipo adivinatorio. La fórmula que emplea Homero para definir el arte del adivino Calcas es la misma que Hesíodo aplica a Mnemósine: ella sabe y canta todo lo que ha sido, todo lo que es, todo lo que será”. Ignacio Gómez de Liaño, *op. cit.* p. 39.

contrarios.¹⁴⁶

A partir de la noción de memoria de Bruno es evidente por qué para él surge la necesidad del hombre por recordar. Todo comenzó cuando el alma descendió del cielo que habitaba, donde era ligera y no tenía un intermediario para ver, sentir y saber, porque no lo necesitaba, ya que ella era parte de la verdad y bondad eterna del intelecto de Dios. Sin embargo, al caer y dejar el seno divino, casi como por regla las almas “pierden el recuerdo de los *eídos* o verdades eternas e inmutables de las cosas que han contemplado durante su permanencia en el cielo, al probar las aguas del Leteo antes de precipitarse en la tierra para revestirse de los cuerpos que les han correspondido.”¹⁴⁷ De esta manera, el alma del furioso sufrió un cambio drástico, porque perdió la libertad; tiene un cuerpo material que la cubre y la separa de lo etéreo, por lo tanto ahora conoce por mediación y debe redescubrir el mundo superando las barreras del cuerpo mundano: para ello tiene que estar muy atenta a los mensajes ocultos que hay en la naturaleza. El motivo que impulsa su deseo es encontrar el camino de regreso a su morada de origen, que es Dios. Sin embargo, no es sino a partir de la caída del alma que se origina la memoria y el tiempo, pues antes éstos no tenían razón de ser, pero ahora que se ha vuelto mundana ellos son los conductos por los que encuentra el camino de regreso: “El amor que lleva al Alma a salir del orbe de la inteligencia para comunicarse con la materia, hasta ese instante informe, ponía, como vimos, el tiempo, y pone simultáneamente la memoria, ya que desde ese instante trascendental de la efusión o efluencia del Alma cabe hablar de un antes y un después de la ‘caída’, y por ello de una memoria que, en el proceso animificador de la materia, se acuerda del reino abandonado”.¹⁴⁸

Ahora que cuerpo y alma conforman al hombre en este mundo temporal, el furioso tiene por un lado la ventaja de que ya posee una idea innata de las cosas ideales, gracias a que el alma las conoce; sin embargo, en este mundo en el que las cosas no están siempre presentes, ya no se pueden ver a simple vista, porque son de diferente naturaleza que la del alma y por tanto es difícil reconocerlas. En consecuencia, el furioso tiene el desafío de despertar el intelecto que se encuentra dormido en su interior, para desarrollar el ingenio que está atrofiado por las pasiones. Y, como hemos visto, la memoria es la que proporciona

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 56.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 51.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 173.

el medio por el que el alma pueda regresar al origen olvidado. “En aquel reino la memoria no existía. Ninguna necesidad había de evocar allí nada. Todo era deslumbrante actualidad y presencia. La memoria, que surge con la efusión del Alma, subsistirá mientras dure su quehacer cósmico. Y subsistirá con más dignidad que el tiempo, pues en y por ella el Alma puede efectuar su obra de información, gobernación e idealización en la naturaleza material”.¹⁴⁹ El furioso ha recordado al ser conmovido por la belleza que ilumina las cosas, y ahora que sabe que era ignorante, porque ignoraba la verdadera belleza, eterna y pura, comienza a encomendarse a las sabias musas.

A lo largo de los siglos muchos poetas han evocado el favor de las Musas para que su inspiración los ayude a realizar empresas de gran importancia: Homero en la *Iliada* y la *Odisea*, Hesíodo en la *Teogonía* y Virgilio en la *Eneida*, por nombrar algunos. Así Bruno sigue con el rito y comienza *De gli eroici furori* con un soneto titulado “Iscusazion del Nolano alle piú virtuose e leggiadre dame”, escrito a manera de *captatio benevolentiae* dirigido a las mujeres de Inglaterra y es de suponer que se refiere a la reina Isabel I cuando habla de Diana; tal excusa es motivada porque en su argumento sobre *De gli eroici furori* dedicado a Filippo Sidneo hace una disertación sobre el amor que inspira su tratado, en el que el amor hacia las mujeres no aparece en un muy buenos términos:

ISCUSAZION DEL NOLANO
ALLE PIÚ VIRTUOSE E LEGGIADRE DAME

De l’Inghilterra o vaghe Ninfe e belle
Non voi ha nostro spirto in schifo, e sdegna,
Né per mettervi giú suo stil s’ingegna,
Se non convien che femine v’appelle.

Né computar, né eccettuar da quelle
Son certo che voi dive mi convengna,
Se l’influsso commun in voi non regna,
E siete in terra quel ch’in ciel le stelle.

De voi, o dame, la beltà sovrana
Nostro rigor né morder può, né vuole,
Che non fa mira a specie soprumana.

Lungi arsenico tal quindi s’invole,
Dove si scorge l’unica Diana,
Qual’è tra voi quel che tra gli astri il sole.

¹⁴⁹ *Idem.*

L'ingegno, le parole
E l mio (qualunque sia) vergar di carte
Faranvi ossequios' il studio e l'arte.

(p. 951)

Al empezar *De gli eroici furori* con este soneto, Bruno confirma que la poesía es el medio para desarrollar su tratado y afirma que la belleza a la que él aspira es sobrehumana, por lo que se encomienda al canto poético. Más adelante hay otro poema donde dice que los pensamientos que le recuerdan las patentes bellezas son sus musas, que la poesía lo corona de laurel y de gran honor:

In luogo e forma di Parnaso ho l core,
Dove per scampo mio convien ch'io monte,
Son mie muse i pensier ch'a tutte l'ore
Mi fan presenti le bellezze conte;

Onde sovente versan gli occhi fore
Lacrime molte, ho l'Eliconio fonte:
Per tai montagne, per tai ninfe ed acqui,
Com'ha piaciuto al ciel poeta nacqui.

Or non alcun de reggi,
Non favorevol man d'imperatore,
Non sommo sacerdote e gran pastore

Mi dien tai grazie, onori e privileggi;
Ma di lauro m'infronde
Mio cor, gli miei pensieri e le mie onde.

(p. 962)

En este punto de inspiración comienza el héroe a sufrir el furor divino, la poesía lo invade y es su corazón quién lo corona con el laurel de la poesía, es decir que los pensamientos y sus afectos lo guían hacia el recuerdo de la belleza primigenia, comienza a despertar del letargo en el que había caído, y el precio es alto porque ahora la dicha que lo invade viene acompañada de dolor. El furioso pide: “cangiate la mia morte in vita, gli miei cipressi in lauri e gli miei inferni in cieli: cioè destinatemi immortale, fatemi poeta, rendetemi illustre, mentre canto di morte, cipressi ed inferni” (p. 961). Ahora las musas lo acompañan y le iluminan el intelecto; pero el furioso para conseguir los dones de la poesía, ha cambiado la muerte en vida y los infiernos por cielos. Es necesario un héroe furioso dispuesto a sufrir la metamorfosis que representa el furor poético para llevar a cabo una empresa de tal envergadura, pues no todos están destinados a llegar a una meta tan oscura y de difícil alcance.

Nuestro héroe ha renunciado a la vida mundana para renacer en la interior, en la espiritual, sabe que para recuperar o por lo menos recordar el estado original, debe conectarse con su interior para poder ver a partir de los ojos del alma. Ella lo une con lo divino que pervive en la memoria. El recuerdo de la memoria está grabado en el alma porque ella es la que conoce, ha visto y sentido la verdad del intelecto divino. Tal memoria se detona a partir de las imágenes que están registradas de manera innata en el alma y que el hombre recuerda por las impresiones captadas de la belleza que perciben los sentidos externos. Así, la verdadera belleza es concebida desde el alma, *ergo* la belleza viene de adentro hacia afuera, y no de afuera hacia adentro. Entonces, para conocer el origen de la idea primigenia que anima y da forma a las cosas hay que ir hacia adentro con el intelecto, pues sólo con él es posible acceder a la belleza inteligible que forma a la materia. Sin embargo, sin la expresión de lo bello la materia pierde sentido, pues la belleza es el detonante que activa el proceso intelectual en el alma:

El alma reconoce, pues, en las impresiones que recibe de afuera, como si se tratase de letras escritas en sus órganos, cuyos valores semánticos sólo ella conoce, el contenido significativo que transmiten. El alma conoce— y la sensación es una especie de conocimiento— porque previamente posee de algún modo esos conocimientos y en su interior puede contemplarlos. La impresión no hace más que despertar su potencia cognoscitiva. Pónese [*sic*] ésta gracias a la impresión en acto de conocimiento, y hace que los conocimientos que de una manera oscura o latente contiene en sí misma se vuelvan claramente manifiestos. La posibilidad de esta conexión entre el alma y los objetos sensibles viene dada por el hecho fundamental de que ha sido ella misma quien les ha infundido su vida y su forma. Los conoce, aunque sea a través de la sensación, porque ella es quien los ha generado.¹⁵⁰

Es por esto que las imágenes y la fantasía son tan importantes para el conocimiento intelectual y *De gli eroici furori* es el testimonio del pensamiento bruniano sobre las imágenes como el portal que lleva al conocimiento que se encuentra dentro del alma. Uno de los propósitos de la filosofía nolana era crear una arquitectura mental que ayudara al intelecto humano a acceder a estos conceptos ideales que son muy difíciles de concebir, pues sólo se llega a ellos a partir de la negación; por eso una de los preceptos platónicos es que todo lo que vemos son sombras de la forma ideal del verdadero ser de las cosas. Así que lo que percibimos no es lo que el furioso realmente quiere conocer, sino sólo el punto de partida para llegar a ese saber. Entonces vemos que la imaginación representa en Bruno

¹⁵⁰ Ignacio Gómez de Liaño, *op. cit.*, p. 174.

el medio para reformar la mente y “propiciar en el hombre su conversión divina”.¹⁵¹ Bien lo dice, en el cuarto diálogo de la segunda parte, al describir la quinta forma de ceguera, que surge de una mala adecuación de los medios por los cuales podemos conocer lo cognoscible: “essendo che, per contemplar le cose divine, bisogna aprir gli occhi per mezzo de figure, similitudini ed altre raggioni che gli peripatetici comprendono sotto il nome de fantasmi” (p. 1158). Sólo a partir de fantasmas el hombre puede contemplar las cosas divinas, pues su naturaleza es finita.

IV.6. Método mnemotécnico

Uno de los principales objetivos de la filosofía de Bruno es enseñar al filósofo a ascender del mundo umbrátil al mundo divino de la luz. En *De gli eroici furori* se pone en práctica la enseñanza de su método, que se caracteriza por la utilización de artificios mentales que estimulan el alma con el desarrollo de la imaginación. Así pues, vemos a lo largo del tratado de amor una serie de poesías, mitos y emblemas que sirven a la mente para estructurar y concatenar las ideas de modo que el contemplativo logre unificar y formar sus pensamientos hacia el conocimiento inteligible de Dios:

Con su método Bruno pretende enseñar la vía por la que el sujeto asciende de la sombra de la tierra a la sombra de la luz; de la ignorancia, al conocimiento. Este método enseña, mediante determinados artificios imaginativos de ordenación y concatenación combinatoria de especies, a contraer lo múltiple en lo unitario. No es, pues, un método que sirva sólo para estructurar los contenidos del pensamiento, sino también para reformar o arquitecturar el entero psiquismo de modo que éste quede bien dispuesto para dar adecuada acogida a la luz intelectual.¹⁵²

Por lo tanto, los artificios imaginativos utilizados por Giordano Bruno en *De gli eroici furori* son elementos de un método mnemónico que sirven como atajos mentales en el proceso intelectual del furioso. Sin éstos sería imposible que pudiera acceder al objeto cognoscible, es decir al conocimiento de Dios, pues va más allá de lo que sus capacidades intelectuales le permiten concebir; por ello el furioso de manera muy ingeniosa delinea y descubre a este ser infinito a partir de un juego de luz y sombra. Pues por un lado desde su naturaleza mundana y umbrátil puede identificar los aspectos que este ser infinito no tiene en comparación con él, sin embargo, gracias al alma, órgano intelectual e iluminado,

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 214.

¹⁵² Ignacio Gómez de Liaño, *op. cit.*, p. 240.

recuerda a partir de estas diferencias la verdadera esencia del máximo objeto por conocer, pero es un recuerdo que viene de adentro porque se manifiesta desde la intuición. Los artificios son de naturaleza imaginativa, son los fantasmas (en palabras de los peripatéticos) que nacen a partir de un juego de palabras producido ya sea en una poesía, en un emblema o un mito, los cuales se caracterizan por estar hechos de imágenes. Dichas imágenes funcionan como vínculos mágicos que comunican el mundo terrenal con el divino, por ello el hombre fue dotado de imaginación para que a partir de ella pudiera elevarse al mundo de las ideas divinas:

Entre otras palabras, estas imágenes, y las técnicas de entrenamiento con ellas [...] producían, sí, un extraordinario potenciamiento de las capacidades mnemónicas, pero más allá de ello producían también, primero, un estado de gracia, de paz mental, y luego un particular éxtasis por el cual potenciaban infinitamente la imaginación y la fantasía, hasta desatar las alas de la sabiduría interior y hacer saltar una especie de chispa en el espíritu que lo elevaba en los cielos del alumbramiento supraliminal, algo semejante a un estado de gracia que llevaba al sujeto a traspasar los umbrales de la común experiencia y lo ayudaba en el camino hacia la fuente originaria de cada cosa y cada luz.¹⁵³

En *De gli eroici furori* la poesía, las *imprese* o emblemas y el mito son los artificios portadores de imágenes, los cuáles dan al tratado amoroso la característica emblemática del hermetismo bruniano.

IV.7. Poesía: figuras retóricas

La poesía es el símbolo que vitaliza el tratado amoroso, pues recordemos que el hombre ávido de conocer y deseoso de acceder al objeto cognoscible es un hombre entregado a los influjos del furor divino, y la poesía es la realización del acto amoroso que funge como mediador entre el dios y el hombre en el delirio divino, pues cumple una doble función: por un lado es el portal que permite al furioso el contacto con lo divino y por el otro es la forma en la que articula y comunica el saber adquirido. Por lo tanto, la poesía es el acto mismo en que el furioso se ve realizado en su empresa, pues ésta provoca la catarsis que lo purifica y le da las alas que le permiten alzar el vuelo hacia el mundo divino. Simonetta Bassi afirma sobre Bruno que “affida proprio alla poesia il ruolo di trasmettere il suo messaggio, ed uno dei motivi non secondario di questa scelta può essere visto nel fatto che

¹⁵³ Giampietro Schibotto, *op. cit.*, p. 25.

con l'ausilio della forma poetica è possibile sfuggire all'unilateralità del linguaggio".¹⁵⁴

Una de las cualidades del lenguaje poético es su capacidad de expresión polisémica, pues el sentido poético, como en un intercambio semántico, parte de una realidad inmanente para hacer que el entendimiento trascienda a otra realidad que sólo se puede concebir en un plano de naturaleza imaginaria; por consiguiente, representa el medio idóneo para expresar o representar conceptos e ideas que no se pueden pronunciar desde un lenguaje unilateral.¹⁵⁵ “La poesia, infatti, grazie alla metafora e soprattutto all'ossimoro, molto usato da Bruno perché attissimo a comunicare la contraddittorietà del reale, permette di sfuggire la direzione unica del discorso e lascia aperta la strada alla molteplicità di senso raggiungendo, nei punti piú felici, una sintesi abissale.”¹⁵⁶ Por lo tanto, la poesía y sus diferentes juegos mentales son tan importantes en *De gli eroici furori* porque propician en el intelecto del furioso la lucidez necesaria para que se efectúe la transformación mental, que le permite alcanzar la divinidad.

Las figuras retóricas o juegos mentales son los artificios de los que se conforma el lenguaje poético: por un lado pueden servir como atajo para descifrar con más facilidad el objeto obscuro, pero por el otro representan un enigma por descifrar. Lo anterior depende del sujeto ante el que se presenten. Para tener más clara la idea cabe traer a colación a Agamben, que habla de la idea del olvido de la fractura original de la presencia:

Nella semiologia moderna, l'oblio della frattura originale della presenza si manifesta proprio in ciò che dovrebbe denunciarla, e cioè nella barriera/del grafo S/s.¹⁵⁷ Il fatto che il senso di questa barriera sia costantemente lasciato in ombra, coprendo in tal modo l'abisso splancato fra il significante e il significato, costituisce il fondamento di quella “posizione primordiale del significante e del significato, come due ordini distinti e separati da una barriera resistente alla significazione” che governa fin dall'inizio, come un padrone nascosto, la riflessione occidentale sul segno.¹⁵⁸

¹⁵⁴ Simonetta Bassi, *L'arte di Giordano Bruno. Memoria, furore, magia*, p. 53.

¹⁵⁵ Cf. *Idem*.

¹⁵⁶ *Idem*.

¹⁵⁷ “el ‘signo lingüístico’ es una entidad psíquica de dos caras; un CONCEPTO (entidad psíquica) y una IMAGEN (entidad psíquica), que están íntimamente unidas y que se reclaman recíprocamente. Esta bilateralidad del signo lingüístico ha sido comparada con la que existe en un folio entre su recto y su verso, o folio vuelto. Sin embargo Saussure propone sustituir *concepto e imagen acústica*, respectivamente, por el de un SIGNIFICADO y un SIGNIFICANTE, entidades que son solidarias, en el sentido de que no se entiende una sin acudir a la otra, aunque con el apoyo de alguna TEORÍA podamos concebir y analizar las dos por separado, siendo distintos, el análisis de uno y de otro. El ‘signo lingüístico’ así definido posee dos características: la ARBITRARIEDAD y la LINEALIDAD del significante”. Enrique Alcaraz Varó, *Diccionario de lingüística moderna*, s.v. “signo lingüístico”, p. 521.

¹⁵⁸ Giorgio Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, p. 162.

Es decir que a partir de la barrera que representa la significación entre el significado y el significante la mente del hombre pierde conciencia del arquetipo del cual parte la palabra que lo pretende definir. Por tanto el objeto de conocimiento que el lenguaje busca determinar se ha convertido en un objeto oscuro y difícil de nombrar, pues la palabra no define al objeto en sí, sino simplemente hace referencia a él a través de la significación. El hombre necesita superar la barrera de la significación que se da a través de la interpretación que efectúan sus sentidos exteriores para lograr ver al objeto en sí mismo y no por un filtro. De esta manera, la idea que Giorgio Agamben desarrolla sobre “la fractura original de la presencia” se relaciona de forma directa con el mito platónico de la caída del alma: si el alma no es consciente de su caída y de su doble naturaleza, el juego de palabras –figuras retóricas– va a representar para ella un enigma que tiene que descifrar, y de manera contraria si es consciente de que su origen no es terrenal, las figuras retóricas le van ayudar a recordar el origen de manera más fácil, dado que el alma está activa intelectualmente para descifrar las claves que éstas le presentan. Si representamos a la palabra de manera gráfica, el significado sería la imagen espiritual y el significante la parte material, asimismo, el cuerpo que ahora habita el alma simboliza esa barrera que se encuentra entre el significante (el cuerpo) y el significado (el espíritu) de la palabra; sin embargo, si el alma recupera la consciencia, o sea la memoria, considerará al cuerpo ya no como una barrera, sino como un medio por el cual puede conocer. Por esto las figuras retóricas son tan importantes en la conversión del alma del furioso, porque funcionan como mecanismos mentales que ayudan a formar y moldear a la mente para que supere esa barrera semántica y así comience a concebir razonamientos de naturaleza divina; pues le ayudan a combatir el olvido y generan la memoria, acto con el que se disuelve el enigma porque lo inconsciente deviene consciente. Pues el mundo del inconsciente, el de las imágenes, los sueños y las visiones, es el mundo originario del alma; en él memoria y tiempo desaparecen, porque el alma se vuelve y se reconoce etérea. En consecuencia, el lenguaje poético viene a derribar las barreras del lenguaje teórico que no le permitían al intelecto definir ni acceder al objeto de conocimiento, el cual es innombrable.

Es importante mencionar que en el Renacimiento estaba muy en boga la idea de

educar deleitando por medio de la poesía.¹⁵⁹ por ello ésta representa para Bruno el medio didáctico idóneo, pues propicia el conocimiento a través de la melodía poética que está llena de imágenes y figuras que estimulan la imaginación.¹⁶⁰

Las figuras retóricas más importantes por su función cognoscitiva en la filosofía amorosa en *De gli eroici furori* son la metáfora, la metonimia, la prosopopeya, el oxímoron, la alegoría y la parábola.

Metáfora

La metáfora es un tropo utilizado en *De gli eroici furori* como instrumento cognoscitivo. Dicho tropo caracteriza (una persona, un objeto, una experiencia, un hecho, un concepto) en términos de algo más (otra persona, objeto, experiencia, hecho, concepto, etc.) De acuerdo con el diccionario de figuras retóricas:

la metáfora (y también los demás tropos) se ha considerado un instrumento cognoscitivo (VICO), de naturaleza asociativa (MIDDLETON MURRAY), nacido de la necesidad y de la capacidad humana de raciocinio, que parece ser el modo fundamental como correlacionamos nuestra experiencia y nuestro saber y parece estar en la génesis misma del pensamiento, pero que se opone al pensamiento lógico y que produce un cambio de sentido o un sentido *figurado* opuesto al sentido literal o recto; que ofrece una *connotación* discursiva diferente de la *denotación* que los términos implicados poseen, cada uno, en el diccionario, ya que –dice LAUSEBERG– “dos esferas del ser son subordinadas figurativamente una a otra”.¹⁶¹

Este tropo es uno de los más emblemáticos en *De gli eroici furori*, no sólo por su característica hermética tan idónea para la filosofía del Nolano, sino por el efecto que surte la simbolización de las ideas amorosas a partir del atajo mental que efectúa la metáfora. El siguiente poema no tiene un tema amoroso, pero plasma muy bien el artificio retórico característico de la metáfora:

Quel dio che scuote il folgore sonoro,
Asterie vedde furtivo aquilone,
Mnemosine pastor, Danae oro,

¹⁵⁹ Idea retomada que retoma el Renacimiento de la cultura grecolatina de poemas como el *De rerum natura* de Lucrecio.

¹⁶⁰ “La metáfora es, según Erasmo, doblemente valiosa, tanto por su capacidad de deleitar como por su poder pedagógico. No era otro el propósito perseguido por los antiguos padres con la lengua jeroglífica o mítica, sino el de instruir deleitando o, al menos, el de enseñar doctrinas arrojándolas con signos sensibles, especialmente adecuados para impresionar la imaginación y mover el ánimo”. Ignacio Gómez de Liaño, *op. cit.*, pp. 356-357.

¹⁶¹ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, s.v. “metáfora”, p. 312.

Alcmena pesce, Antiopa caprone;

Fu di Cadmo a le suore bianco toro,
A Leda cigno, a Dolide dragone:
Io per l'altezza de l'oggetto mio
Da soggetto piú vil dovegno un dio.

Fu cavallo Saturno,
Nettun delfin, e vitello si tenne
Ibi, e pastor Mercurio dovenne,

Un'uva Bacco, Apollo un corvo fûrno;
Ed io, mercé d'amore.
Mi cangio in dio da cosa inferiore.

(pp.1001-1002)

En este soneto, que alude a la rueda de las metamorfosis, está plasmada la idea panteísta bruniana que consiste en que todo está en todo. Tansillo explica acerca de este poema: “Nella natura è una rivoluzione ed un circolo per cui, per l'altrui perfezione e soccorso, le cose superiori s'inclinano all'inferiori, e per propria eccellenza e felicitade le cose inferiori s'inalzano alle superiori” (p. 1002). Así pues, la metáfora es el tropo o lugar en donde se puede expresar la metamorfosis, ya que lo inferior viene a simbolizar a lo superior y lo superior significa a lo inferior, ambos motivados por el impulso amoroso que los insta a concretar la cópula poética, es decir el vínculo entre los contrarios. Gracias a la imagen evocada por la imaginación lo superior viene a habitar lo inferior, logrando que el intelecto consume el acto mágico de volver tangible lo intangible.

Metonimia:

La metonimia es un tropo que consiste en aludir a un término mencionando otro que tenga con el primero una relación ya establecida: material por el objeto, el efecto por la causa, autor por la obra, lo concreto por lo abstracto y viceversa.¹⁶²

Dentro de la poesía de *Gli eroici furori* encontramos ejemplos de la metonimia como en estos versos del primer poema del primer diálogo: “Con quali ad altri vi mostraste mai,/che de mirti si vantano ed allori,” (p. 954). Aquí mirti e allori se refieren respectivamente a la maestría en el arte del amor y del poetizar de la cual se jactan algunos; pues en la antigüedad los árboles y plantas eran considerados con un valor

¹⁶² Giovanni Falaschi y Roberto Fedi, *Avviamento alla letteratura italiana e manuale di stile*, p. 99.

sagrado y en este caso el mirto simbolizaba el amor, por lo que era ofrendado a Venus, y el laurel era la planta relacionada con el dios Apolo, ya que representaba la sabiduría y la maestría en la creación poética.¹⁶³ En el diálogo Tansillo explica a Cicada acerca de esto:

Cicada. Dite: che intende per quei che sivantano de mirti ed allori?

Tansillo. Si vantano e possono vantarsi de mirto quei che cantano d'amori; alli quali, se nobilmente si portano, tocca la corona di tal pianta consacrata a Venere, dalla quale riconoscono il furore. Possono vantarsi d'allori quei che degnamente cantano cose eroiche, istituendo gli animi eroici per la filosofia speculativa e morale, overamente celebrandoli e mettendoli per specchio exemplare a gli gesti politici e civili (p. 957).

Por tanto esta metonimia está sustituyendo lo abstracto por lo concreto. Sin embargo, en el caso *De gli eroici furori* el recuso metonímico a lo largo de toda la obra y en su sentido general va más allá de la simple sustitución de un término por otro, pues Giordano Bruno desarrolla muchas de sus ideas inasequibles a través del mecanismo de la negación que afirma lo que evoca. Agamben habla al respecto de este tipo de sustitución metonímica y dice:

Che non si tratti semplicemente di una analogia superficiale, è provato dal fatto che la sostituzione metonimica non si esaurisce nella pura e semplice surrogazione di un termine con un altro: il termine sostituito è, invece, a un tempo negato e evocato dal sostituto con un procedimento la cui ambiguità ricorda la *Verleugnung*¹⁶⁴ freudiana, ed è proprio da questa sorta di “riferimento negativo” che nasce il particolare potenziale poetico di cui viene investita la parola.¹⁶⁵

El tratado amoroso es una metonimia en sí, pues el lenguaje poético que lo conforma es el término mediador que comunica y engloba la realidad concreta del furioso y la realidad abstracta de lo divino, por tanto el héroe furioso debe partir de sus capacidades inteligibles finitas para construir en la imaginación el espacio que le dé acceso al mundo abstracto, y esto se da por medio de la negación: “al ser incapaz el hombre de aprehender la esencia infinita, pues su finitud supera todo conocimiento que de ella se pueda obtener, la respuesta más congruente a ese objeto infinito es la del silencio, la de la negación: negar todo lo que se puede decir se pueda predicar de la esencia divina”.¹⁶⁶

¹⁶³ Javier Salazar Rincón, “Sobre los significados del laurel y sus fuentes clásicas en la Edad Media y el Siglo de oro”, *Revista de Literatura*, pp. 334-335. Consultado en: <http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/viewFile/212/223>

¹⁶⁴ La *Verleugnung* del fetichista es un modelo de conocimiento “in cui il desiderio nega e, insieme, afferma il suo oggetto e, in questo modo, riesce a entrare in rapporto con qualcosa che non avrebbe potuto altrimenti essere né appropriato né goduto”. Giorgio Agamben, *op. cit.*, pp. XIV-XV.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 40.

¹⁶⁶ Ignacio Gómez de Liaño, *op. cit.*, p. 216.

El furioso se comunica con el lenguaje de los Dioses, el cual se caracteriza en comunicar por imágenes: este lenguaje de imágenes no menciona o determina directamente el objeto al que se refiere, sino que por la mediación de las imágenes que evoca despierta la intuición del receptor provocando que él mismo lo visualice en su mente. Este lenguaje es de tipo enigmático porque ni calla ni esconde, simplemente sugiere, puesto que no tiene el poder de afirmar.

Por otra parte, un ejemplo del proceso mental del artificio metonímico de la negación que afirma se encuentra en el argumento al quinto diálogo da la razón y discurso de la ceguera de los nueve ciegos que Circe castiga:

Quali son rivali ora nell'ombre e vestigii de la divina beltade, or sono al tutto orbi, ora nella piú aperta luce pacificamente si godeno. Allor che sono nella prima condizione, son ridutti alla stanza di Circe, la qual significa la omniparente materia. Ed è detta figlia del sole, perché da quel padre de le forme ha l'eredità e possesso di tutte quelle le quali, con l'aspersion de l'acqui, cioè con l'atto della generazione, per forza d'incanto, cioè d'occolta armonica raggione, cangia il tutto, facendo dovenir ciechi quelli che vedono. Perché la generazione e corruzione è causa d'oblio e cecità, come esplicano gli antichi con la figura de le anime che si bagnano ed inebriano di Lete.

Quindi dove gli ciechi si lamentato, dicendo: Figlia e madre di tenebre ed orrore, è significata la conturbazion e contristazion de l'anima che ha perse l'ali, la quale se gli mitiga allor che è mesa in speranza di ricovrarle. Dove Circe dice: Prendete un altro mio valse fatale, è significato che seco portano il decreto e destino del suo cangiamento. (p. 945)

La ceguera con la que Circe los castiga es un elemento que simboliza esta negación, pues tienen que renunciar a la vista exterior para poder concebir lo que no se puede conocer en el mundo material. La ceguera adquirida es la representación simbólica de la renuncia y la negación de lo que saben y han conocido hasta ahora, lo cual permite a los ciegos comenzar a ver la luz interior que ilumina el intelecto, que acoge y concibe un nuevo conocimiento de naturaleza inexpresable en la realidad mundana. Pero es difícil comprender desde la mente finita del hombre que sea posible que de la ceguera o de la negación se pueda conocer, pues no tiene la conciencia de que hay una realidad más allá de lo que sus sentidos perciben.

Asimismo, el furioso como los ciegos sufre la ceguera de lo aparente en el proceso de transformación y siente que muere en vida, pero en realidad renace porque adquiere una nueva visión que le permite ver el verdadero ser de las cosas. Sin embargo, aunque el furioso logre vislumbrar la verdad divina, ésta lo rebasa porque es superior a lo que su

mente puede concebir, por lo que Giordano afirma a través de la voz de Maricondo en el primer diálogo de la segunda parte, que la mente no es capaz de razonar ni pensar en el objeto divino sin degradarlo, pues no lo puede pensar ni representar con su verdadera magnificencia (*cf.* 1084). El siguiente poema significa esa situación:

Questa fenice ch'al bel sol s'accende,
E a dramma a dramma consumando vassi,
Mentre di splendor cint'ardendo stassi,
Contrario fio al suo pianeta rende;

Perché quel che da lei al ciel ascende,
Tepido fumo ed altra nebbia fassi,
Ond'i raggi a' nostri occhi occolti lassi
E quello avvele, per cui arde e splende.

Tal il mio spirito (ch'il divin splendore
Accende e illustra), mentre va spiegando
Quel che tanto riluce nel pensiero,

Manda da l'alto suo concetto fore
Rima, ch'il vago sol vad'oscurando,
Mentre mi struggo e liquefaccio intiero.

Oimè! Questo adro e nero
Nuvol di foco infosca col suo stile
Quel ch'aggrandir vorrebbe, e l rend'umile.

(pp. 1080-1081)

El furioso de este poema degrada la luz del objeto divino al cubrirla con sus nublados razonamientos, ya que por su finitud no alcanza a reproducir y razonar desde sus capacidades intelectivas la luz intensa del sol, sino que simplemente da razón de su resplandor. Incluso en la explicación del poema Maricondo dice: “ Là onde ben disse un teologo¹⁶⁷ che, essendo che il fonte della luce non solamente gli nostri intelletti, ma ancora gli divini di gran lunga sopraavanza, è cosa conveniente che non con discorsi e paroli, ma con silenzio venga ad esser celebrata” (p. 1085). De modo que la metonimia de la que

¹⁶⁷ De acuerdo con la edición de Ma. Rosario González Prada, la obra a la que el autor alude es la teología negativa del pseudo-Dionisio Aeropagita. *cf.* Giordano Bruno, *Los heroicos furores*, nota 8 a pie de pág., p. 147. “Por lo tanto, todo conocimiento de Dios viene del propio Dios. Lo que se puede decir de Él de acuerdo con los nombres que aparecen en las Escrituras constituye el tema de la teología afirmativa. Superior a ella, sin embargo, es la teología negativa, en la cual se niega cuanto se había afirmado. Pero como esta teología no hace sino reconocer la imposibilidad de aquella posibilidad, es necesario con una teología superlativa, la cual consiste en admitir los nombres de Dios, pero en declarar que no podemos concebirlos. Esto sucede, según el Pseudo-Dionisio, no solamente con aquellos nombres con los cuales se pretende describir metafóricamente la Divinidad, sino también con aquellos que apuntan a una descripción metafísica”. José Ferrater Mora, *Diccionario Ferrater Mora*, s.v. “Pseudo-Dionisio”, p. 464.

habla Giorgio Agamben está presente en la significación de este poema, pues como lo afirma Maricondo la divinidad debe de ser representada a partir del silencio, es decir de la negación para no cometer el error de denigrarla y reducirla a un simple concepto que la delimite, pues ella no tiene límites. Ya decía Heráclito: “Lo uno, lo único sabio, no quiere y [sin embargo] quiere ser llamado con el nombre de Zeus.”¹⁶⁸ El hombre en su finitud necesita de conceptos y palabras para poder abstraer y ligar las cosas a su entendimiento, sin embargo la divinidad no es un ente que pueda ser encapsulado en una palabra porque supera todos los límites inimaginables.

De manera que la negación representa el silencio de la imagen que no formula ni representa palabras sino ideas, el artificio metonímico como dice Giorgio Agamben que sustituye y niega un término para representarlo en otro, así la Divinidad es representada desde la imagen que el efecto metonímico nos evoca en la mente.

Prosopopeya

De acuerdo con el diccionario de Beristáin,¹⁶⁹ la prosopopeya es una metáfora sensibilizadora, porque tiene el propósito de sensibilizar al conocedor ante un tema o concepto, y el mecanismo de este tipo de metáfora se basa en dotar de características humanas y animadas a las cosas o entidades abstractas que son de diferente naturaleza. En el diálogo cuarto de la primera parte y el tercero de la segunda parte de *De gli eroici furori*, Giordano Bruno incluye algunos poemas donde el alma, el corazón y los ojos aparecen como seres animados, dotados de voluntad propia. Por ejemplo en los que aparece el Alma, ésta expresa su sufrir porque el corazón escoge un camino contrario a ella y los poemas son incluidos con este tipo de introducciones: “Dice, dunque, cossí l’anima, come languida per esser morta in sé, e viva ne l’ogetto” (p. 1011):

Abbate cura, o furiosi, al core;
Che tropp’il mio, da me fatto lontano,
Condotto in crud’e dispietata mano,
Lieto soggiorn’ove si spasma e muore.

Co i pensier mel richiamo a tutte l’ore;
Ed ei rubello, qual girfalco insano,
Non piú conosce quell’amica mano,

¹⁶⁸ Heráclito, “Fragmentos”, en Rodolfo Mondolfo ed., *Heráclito. Textos y problemas de su interpretación*, p. 35.

¹⁶⁹ Helena Beristáin, *op. cit.*, s.v. “prosopopeya” p. 312.

Onde, per non tornar, è uscito fore.

Bella fera, ch'in pene
Tante contenti, il cor, spirto, alma annodi
Con tue punte, tuoi vampi e tue catene,

De sguardi, accenti e modi;
Quel che languisc'ed arde, e non riviene,
Chi fia che saldi, refrigere e snodi?

(p. 1011)

Este poema es la expresión del sufrir de los afectos del alma, y al ser ella misma la voz poética del poema el lector puede identificarse de manera concreta con los sentimientos que sufre, pues aparece y se expresa como si fuera una persona en el acto del padecimiento. Además, la representación gráfica de los afectos facilita que el lector visualice y represente en la mente los efectos que produce el furor divino en el intelecto.

Oxímoron

El oxímoron es un tropo formado a partir de dos conceptos o palabras con sentido opuesto: “Dal greco *oxmoros* = ‘acuto dietro un’apparente stupidità’. Legame ravvicinato di vocaboli di senso opposto (antonimi) che apparentemente si contraddicono. Appartiene quasi esclusivamente al linguaggio poetico: crea dissonanze che esprimono la compresenza di sentimenti opposti: ‘piangendo rido’ (Petrarca, *Canzoniere*, CXXXIV, 12); ‘in quella dolce pena’ (Ariosto, *Orlando Furioso*, XIII, 21, 4)”.¹⁷⁰ De acuerdo con el diccionario de retórica y poética de Helena Beristáin el efecto de este tropo radica en que el significado literal es lo primero que salta a la vista, sin embargo, no es el significado real, pues éste no concuerda con la suma de los dos significados de los conceptos; por consiguiente, surge una tensión semántica entre lo que se lee en primera instancia y lo que significa con más profundidad.¹⁷¹ Lo cual recuerda el concepto aristotélico del enigma, en el que Aristóteles afirma que éste consiste en “dire cose reali collegando cose impossibili”.¹⁷² Veamos el siguiente soneto de *De gli eroici furori*:

¹⁷⁰ Giovanni Falaschi y Roberto Fedi, *Avviamento alla letteratura italiana e manuale di stile*, pp. 102-103.

¹⁷¹ Cf. Helena Beristáin, *op. cit.*, s.v. “oxímoron”, p. 374.

¹⁷² “Dato che per Aristotele collegare cose impossibili significa formulare una contraddizione, la sua definizione vuol dire che l’enigma è una contraddizione che designa qualcosa di reale, anziché indicare nulla, come di regola. Perché ciò avvenga, aggiunge Aristotele, non si possono collegare i nomi nel loro significato ordinario, ma bisogna fare intervenire la metafora”. Giorgio Colli, *La nascita della filosofia*, p. 56.

Ahi, qual condizion, natura, o sorte;
In viva morte morta vita vivo!
Amor m'ha morto (ahi lasso!) di tal morte,
Che son di vita insieme e morte privo.

Voto di spene, d'inferno e le porte,
E colmo di desio al ciel arrivo:
Talché soggetto a doi contrarii eterno,
Bandito son dal ciel e da l'inferno.

Non han mie pene triegua,
Perché in mezzo di due scorrenti ruote,
De quai qua l'una, lá l'altra mi scuote,

Qual Ixion convien mi fugga e siegua,
Perché al dubbio discorso
Dan lez on contraria il sprone e l morso.

(p. 979)

En este soneto el furioso exclama que ahora: “In viva morte morta vita” vive, pues ha renunciado a los falsos infinitos que no le permiten conectarse con la divinidad, los cuales vendrían a ser representados por el mundo de la percepción material. Ahora su mente se encuentra en el plano espiritual e ideal y abandona el plano material. Ha muerto para el mundo de las percepciones percederas para renacer en el mundo de las ideas eternas. Sin embargo su naturaleza no es una, sino múltiple, y aunque quiera deslindarse de su parte carnal no puede, pues el cuerpo lo mantiene mundano con el peso de la gravedad, sin embargo, de manera interior él se eleva al mundo espiritual del intelecto divino de Dios por medio de las ideas. Así el significado literal de las palabras se puede referir al cuerpo y la percepción de los sentidos externos, pero el sentido íntimo y profundo del discurso de las palabras en contradicción se refiere al mundo espiritual al que él aspira. Por ello dice que entre dos ruedas que giran se encuentra y lo sacuden, pues su doble naturaleza produce un choque entre lo vivido y aprendido antes de percibir la luz y lo que ahora percibe desde su nueva vida interior, pues ambos conocimientos aluden a mundos distintos. Concluye el soneto diciendo: “Dan lezion contraria il sprone e l morso”, pues el furioso debe colocarse en el punto medio entre los opuestos, para poder acceder al conocimiento del enigma, ya que el sabio se encuentra en el punto medio de los contrarios donde no existe la contrariedad, pues no se es uno ni otro exclusivamente, sino los dos al mismo tiempo.

Así, Bruno da la pauta al furioso de cómo llegar a la solución del enigma que representa la contradicción entre los opuestos, ya que con la complementación de éstos

posibilita y habilita la visibilidad del objeto oscuro al que el furioso aspira acceder, pues no se puede descifrar con las palabras, sino por medio de una condición de tipo místico. “Según un pasaje del *Carmides*, el enigma aparece cuando ‘el objeto del pensamiento no va expresado por el sonido de las palabras’. Por tanto, presupone una condición mística, en que cierta experiencia resulta inexpresable: en tal caso el enigma es la manifestación en la palabra de lo divino, lo oculto, una interioridad inefable. La palabra es algo diferente de lo que entiende quien habla, por lo tanto, es necesariamente oscura”.¹⁷³

Alegoría

La alegoría es una metáfora continuada que se forma de un “conjunto de elementos figurativos con valor traslaticio”,¹⁷⁴ los cuales son usados de manera simbólica. Así parte de un sentido aparentemente literal del que se traslada a un sentido más profundo y complejo, en el que se localiza el verdadero sentido de la alegoría, aunque ambos sentidos funcionen de manera paralela. Helena Beristáin trae a colación el ejemplo de Dante cuando en el *Convivio* afirmaba que bajo el sentido literal que es el menos importante, se resguarda el sentido alegórico o sentido obscuro, en el cual se encuentra el sentido moral, valioso para el lector al cual está dirigido, porque éste va descubriendo en él la enseñanza que beneficia a su formación.¹⁷⁵

El sistema conceptual y figurativo aplicado por Giordano Bruno a través de los interlocutores de los diálogos en *De gli eroici furori* es característico de los tratados de amor. Como ya se mencionó antes, él utiliza y se apropia del lenguaje y de las características típicas del amor cortés, por tanto su sistema figurativo simbólico parte de este amor que se caracteriza por elevar y enaltecer a la mujer a un plano espiritual, mientras el hombre como vasallo de su señora busca agradarla con gestos de gentileza y nobleza, no obstante sepa que la consumación de su amor será imposible. Pero a Bruno le preocupaba que se pensara que en su tratado de amor las empresas, sonetos y estancias estuvieran dirigidos al culto de la mujer, pues su objeto de adoración es de naturaleza divina:

ma in questo poema non si scorge volto, che cossí al vivo ti spinga a cercar latente ed

¹⁷³ *Ibidem*, pp. 57-58.

¹⁷⁴ Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 25.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

oculto sentimiento; ateso che per l'ordinario modo di parlare e de similitudini piú accomodate a gli sensi communi, che ordinariamente fanno gli accorti amanti, e soglion mettere in versi e rime gli usati poeti, son simili ai sentimenti de coloro che parlarono a Citereida, o Licori, a Dori, a Cintia, a Lesbia, a Corinna, a Laura ed altre simili. Onde facilmente ognuno potrebbe esser persuaso che la fondamentale e prima intenzion mi sia stata indirizzata da ordinario amore, che m'abbia dettati concetti tali; il quale appresso, per forza de sdegno, s'abbia improntate l'ali e dovenuto eroico; come è possibile di convertir qualsivoglia fola, romanzo, sogno e profetico enigma, e transferirle, in virtù di metafora e pretesto d'allegoria, a significar tutto quello che piace a chi piú comodamente è atto a stiracchiar gli sentimenti, e far cossí tutto di tutto, come tutto essere in tutto disse il profondo Anaxagora. (pp. 933-934)

Bruno, en el argumento dirigido al ilustre señor Filippo Sidneo, define la manera alegórica en la que se desenvuelve este tratado de amor heroico. A pesar de que el amor sólo es uno, el de Giordano Bruno se define y diferencia por ser un amor heroico, en él no encontramos la veneración de una mujer inalcanzable sin la cual no se podría concebir el rostro de lo divino, pues todo está en todo. En todo caso ese lugar lo ocupa la naturaleza representada como Diana, la luna, portadora de luz en las tinieblas; gracias a ella el hombre puede dirigir su mirada al sol sin quedarse ciego, pues ella es el templo desde donde se puede ver todo,¹⁷⁶ ya que en ella se refleja la verdad del infinito universo:

Però a nessun pare possibile de vedere il sole, l'universale Apolline e luce assoluta per specie suprema ed eccellentissima; ma sí bene la sua ombra, la sua Diana, il mondo, l'universo, la natura che è nelle cose, la luce che è nell'opacità della materia, cioè quella in quanto splende nelle tenebre [...] Questa è la Diana, quello uno che è l'istesso ente, quello ente che è l'istesso vero, quello vero che è la natura comprensibile, in cui influisce il sole ed il splendor della natura superiore, secondo che la unità è destinta nella generata e generante, o producente e prodotta (pp. 1023-1025).

Así pues, las figuras alegóricas son imágenes de las cosas que se hallan en la naturaleza, son portadoras de luz en medio de la obscuridad de la realidad material. Por tanto, el amor bruniano no es el que pretende partir de un objeto trascendente para llegar a Dios, sino el que parte del conocimiento de lo inmanente, pues la divinidad está en todo y como diría Bruno todas las cosas están en todas las cosas.

Parábola

La parábola es una fábula que puede estar escrita en prosa o verso y de cuya trama se desprende una moraleja, es decir una enseñanza. Es un medio didáctico por el cual se hace

¹⁷⁶ *Templum*, “significa en latín cualquier lugar que disfruta de libre visión en todas partes”. Ignacio Gómez de Liaño, *op. cit.*, p. 351.

crítica y se razona acerca del comportamiento y de la naturaleza humana. Por lo general la trama sucede en medio de sucesos mágicos y extraordinarios, pero verosímiles; la fantasía es un elemento fundamental, por lo que los personajes tienden a ser animales y objetos cargados de características humanas, sin embargo, también los seres humanos pueden aparecer dialogando e interactuando dentro de este mundo fantástico.¹⁷⁷

En *De gli eroici furori* hay una parábola muy significativa en el diálogo quinto de la segunda parte en donde Ladomia cuenta a Giulia la historia de los nueve jóvenes que Circe castiga con la ceguera. Dichos ciegos representan a los contemplativos que en un tiempo erran en el camino de la búsqueda de la verdad, pues sólo perciben la realidad material, pero una vez que dejan de enfocarse en las apariencias mundanas descubren el verdadero ser inmutable. En la parábola se describe el largo camino recorrido por los ciegos hasta lograr la iluminación divina: es un camino sinuoso lleno de complicaciones, en donde la esperanza casi muere cuando llegan con Circe hija del Sol, la cuál es considerada como “Figlia e madre di tenebre ed orrore” (p, 1170). Ella abre ante ellos un cofre y les esparce el elixir que los deja ciegos, sin embargo, también con un segundo cofre les dona la esperanza que porta la curiosidad, y les dice:

Perché vuol il destin che discuoperto
Mai venga, se non quando alta saggezza
E nobil castità giunte a bellezza
V'applicaran le mani;
D'altri i studi son vani
Per far questo liquor al ciel aperto.

(p. 1171)

Los ciegos en medio de la obscuridad erraron por el mundo hasta encontrar la luz por sus propios méritos, entonces entendieron, y de tal experiencia agradecieron y consideraron la ceguera como un don, pues se dieron cuenta de que lo que veían a través de los ojos externos les confundía el intelecto, lo cual les impedía abrir los ojos del espíritu para poder ver las luces de la verdad y la bondad:

Per cui presente al fin tal luce fassi,
Cecità degna piú ch'altro vedere,
Cure suavi piú ch'altro piacere;
Ch'a la piú degna luce
Vi siete fatta duce;

¹⁷⁷ Cf. Helena Beristáin, *op. cit.* s.v. “fábula”, p. 207.

Con far men degni oggetti a l'alma cassi.

(p. 1175)

Gracias a las ninfas (musas) los ciegos descubrieron el tesoro que en la obscuridad guardaba el cofre: eran las luces de la verdad y la bondad. Los ciegos volvieron a ver y recuperaron la luz que los dirigió a una iluminación aún más brillante, y con la que percibieron la imagen del sumo bien en la tierra. Al final de la parábola Bruno concede a la poesía el lugar privilegiado del conocimiento, pues es gracias a ella que los ciegos pueden ver la única y divina belleza. En el diálogo Giulia lo refiere: “Il puoi conoscere, perché non vi manca sentenza che possa appartenere alla perfezion del proposito; né rima che si richieda per compimento de le stanze. Or io, se per grazia del cielo ottenni d'esser bella, maggior grazia e favor credo che sia gionto; perché qualunque fusse la mia beltade, è stata in qualche maniera principio per far discuoprir quell'unica e divina” (p.1178). Es como si con esto el diálogo cerrara la trama, no sólo, de la parábola, sino también la *De gli eroici furori* concluyendo que el camino que lleva al furioso a la iluminación es la belleza de la naturaleza reflejada en la poesía.

Por lo tanto, la parábola alude a la experiencia del furioso que comienza con la iniciación de la empresa heroica y termina con la consumación de la metamorfosis. Al final la moraleja es que el cofre con el tesoro no se encuentra fuera, sino en el interior del furioso y que la llave que lo abre es el camino que recorre hasta llegar al sumo bien. La transformación efectuada a lo largo de la empresa es la que lo lleva al conocimiento de Dios, por tanto en lo vivido durante el trayecto se encuentra el verdadero sentido que devela el objeto del sumo bien; el héroe furioso se conoce a sí mismo, lo cual le permite conocer a la divinidad porque todo está en todo. Lo múltiple participa de lo uno y lo uno se realiza en lo múltiple, dado que el camino de ida y regreso es uno y el mismo.

IV. 8. Emblemas

Los emblemas son otro tipo de artificio utilizado en *De gli eroici furori* como creadores de imágenes y atajos mentales. También se caracterizan por su lenguaje poético y, aunque no tienen musicalidad o ritmo en su lenguaje, de igual modo las imágenes que los conforman estimulan a la mente para generar pensamientos más elevados o de naturaleza divina. Los emblemas en combinación con la poesía logran que en la mente se dé un cambio a nivel de

conciencia, pues partiendo de la realidad introducen al héroe furioso en el mundo virtual de lo inconsciente. Agamben dice acerca de la intención emblemática: “dissocia ogni forma dal suo significato, diventa ora la scrittura nascosta dall’inconscio”.¹⁷⁸

La escritura interna es sustancial en el arte de la memoria: de hecho, ésta era la forma con la que los sabios registraban las ideas en el alma antes de que existiera la escritura. La escritura que conocemos actualmente es una sombra de la verdadera que escribe en el alma, es decir la memoria. En sus diálogos Platón afirma que la escritura pertenece al dominio más amplio de la imitación, porque sólo es una copia de la palabra del alma.¹⁷⁹ En consecuencia la palabra escrita es la imagen petrificada y estática de la idea viva que se origina en el alma. El mito de Theuth que aparece en el *Fedro* es retomado por Plotino en las *Eneadas* donde explica con un matiz más profundo la diferencia entre la escritura interna y la externa:

Los dos tipos de escritura del *Fedro* (una meramente gráfica, y la otra animada y viviente) reaparecen en las *Eneadas* con una matización importante que, dejando en el lugar donde la puso Platón a la escritura gráfica, interpreta la escritura de la sabiduría y la memoria que se introduce en el alma en el sentido de escritura jeroglífica, al modo egipcio [...], basada en imágenes simbólicas de las realidades, capaces de transmitir, sin necesidad de liberación o discurso, la esencia de las cosas. Todo lo cual redundaba en beneficio de la imagen. Su dignidad intelectual queda claramente realizada.¹⁸⁰

Los emblemas o jeroglíficos son la base del método cognoscitivo de Giordano Bruno, pues la manera en la que se efectúan es la clave de la revolución del pensamiento que motivó su filosofía, y *De gli eroici furori*¹⁸¹ es prueba fehaciente de ello. Para él los emblemas eran la lengua de los dioses, pues afirmaba que a través de este lenguaje de imágenes el hombre se podía comunicar con ellos. De acuerdo con su experiencia todas las cosas pueden ser representadas por imágenes, y a pesar de que se metamorfoseen de mil maneras, al final siempre permanecen idénticas, tal como lo hacen las especies de la Naturaleza.¹⁸² De ahí su pensar sobre que todo está en todo y que todas las formas dan

¹⁷⁸ Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 173.

¹⁷⁹ Cf. Luc Brisson, *Platón, las palabras y los mitos*, trad. José María Zamora, p. 51.

¹⁸⁰ Ignacio Gómez de Liaño, *op. cit.*, p. 177.

¹⁸¹ “En *Degli eroici furori* Bruno concede una especial importancia a los emblemas en el diseño general de la obra. Los emblemas sirven al autor para introducir diferentes sonetos que luego son comentados filosóficamente. Como se encuentran en el quinto y último diálogo de la primera parte y en el primero de los cinco diálogos de la segunda, puede decirse que ocupan una posición central, a modo de bisagra, puente, entre las dos partes de los *Furores*”. *Ibidem*, p. 412.

¹⁸² Cf. *Ibidem*, p. 219.

forma a todas las cosas: “–dice en la epístola proemial del *De imaginum*– todas las cosas dan forma a toda las cosas y la reciben de todas las cosas, podemos llevar a través de todas las cosas a la invención, búsqueda, indicación, raciocinio y reminiscencia.”¹⁸³

Según palabras de Rosario González Prada en la introducción que hace a *Los heroicos furores*, el emblema es el vestigio de una intuición intelectual: “Bajo esta serie de lugares comunes se advierte una cierta filosofía, sobreentendida más que explicitada, basada fundamentalmente en la teoría neoplatónica de que el emblema viene a ser vestigio o sombra de una intuición intelectual –el concepto en sí no es accesible–, pero apoyado también en la idea aristotélica de que el concepto se halla más allá de la imagen y de la palabra, de manera que todo pensamiento es ya en sí mismo un emblema”.¹⁸⁴

En *De gli eroici furori* los emblemas también tienen una función metonímica como la que Agamben describe, porque formulan una paradoja, pues no dicen ni callan, sino que sólo sugieren la verdad que se esconde detrás de las cosas. Su sistema de conocimiento es obscuro por lo que está muy relacionado con el proceder de la tradición hermética. Asimismo, los poetas de la época consideraban: “necesario cierto grado de obscuridad en el símbolo con el objeto de velar el *sobrasenso*. Petrarca dice que la función poética consiste en ‘velar la verdad fundamental con una túnica deleitosa y abigarrada, que dispone al lector para una labor larga pero dulce’”.¹⁸⁵ Por lo tanto, en los emblemas como símbolo de lo obscuro se sitúa la empresa heroica del furioso, pues en ellos se arraiga la renuncia de éste ante la vida superficial y mundana para comprometerse en cuerpo y alma con la elevada empresa de amor; sólo los espíritus de naturaleza divina son capaces de llegar a tan alto objetivo. Por tanto agradecen el goce de una vida llena de sufrimientos y desilusiones, porque saben que al final la meta será dulce.¹⁸⁶

IV. 9. Mito

El mito también forma parte del lenguaje poético, pues es una antigua forma de relato alegórico, dedicado a referir acontecimientos extraordinarios protagonizados por deidades y sucesos fundacionales ocurridos en el principio de los tiempos. Sus personajes

¹⁸³ Giordano Bruno, *De imaginum*, epístola proemial, *apud* Ignacio Gómez de Liaño, *El idioma de la imaginación*, p. 216.

¹⁸⁴ Giordano Bruno, *Los heroicos furores*, “Introducción”, ed. Ma. Rosario González Prada, p. XXXVI.

¹⁸⁵ Ignacio Gómez de Liaño, *op. cit.*, p. 413.

¹⁸⁶ *Cf. Ibidem*, p. 414.

principales son dioses, semidioses y héroes legendarios que representan aspectos de la naturaleza humana o del cosmos.¹⁸⁷ Su forma simbólica de proceder lo aleja del discurso lógico, pues su discurso es verosímil y por lo tanto su comprobación es hipotética, ya que no tiene correspondencia con la realidad. Su propósito no es tanto el de catalogar y ubicar acontecimientos sucedidos en el pasado, sino crear una conexión entre la conciencia temporal y la conciencia cósmica de la atemporalidad, por lo que la experiencia que sugiere sólo puede ser experimentada en el ámbito espiritual del imaginario. Gómez de Liaño afirma a través de Vico que la metáfora participa de la naturaleza del mito:

La metáfora participa de la naturaleza del mito. “Toda metáfora de esta índole viene a ser una pequeña fábula”, asevera Vico. La metáfora constituye, pues, el grado cero de la fábula, de la lengua mítica y poética. Como el mito significa en su raíz “narración verdadera”, el procedimiento metafórico comporta cierto grado de verdad y de sabiduría, aunque en su misma naturaleza esté la cualidad de transferir o transportar a una realidad con características sacadas de una realidad de género diferente.¹⁸⁸

El mito es el recuerdo del tiempo ancestral de los dioses y los sabios, en él se encuentra el verdadero conocimiento, su nombre mismo lo dice: narración por ende verdadera. Y aunque no se puede comprobar porque se encuentra en medio de lo verdadero y lo falso, en su mensaje se encuentra la fe que verifica el conocimiento dado por la intuición, pues éste es perceptible sólo para aquellos que han logrado superar los umbráculos de la *physis*.

De gli eroici furori como texto poético tiene su origen en el mito. A lo largo del entramado los mitos son los que le dan consistencia y sentido a su cosmovisión del pensamiento. Basta con referirnos a la fábula de Mnemósine y sus hijas y al mito platónico de la caída del alma para saber en dónde se encuentra el origen del tratado amoroso, pues con la recuperación de la memoria comienza el arte mágico de los vínculos. Así, en el afán por regresar al origen tiene cabida el furor divino sufrido por el héroe furioso, el cual es representado por diferentes rostros a lo largo del tratado: el poeta, el filósofo, el furioso, los ciegos, Ícaro, Acteón. Sin embargo, Acteón es la figura mítica por antonomasia que personifica al héroe furioso:

Alle selve i mastini e i veltri slaccia
Il giovan Atteon, quand’ il destino

¹⁸⁷ Cf. Helena Beristáin, *op. cit.*, s.v., “mito” p. 334.

¹⁸⁸ Ignació Gómez de Liaño, *op. cit.*, p. 356.

Gli drizz' il dubio ed incauto camino,
Di boscareccie fiere appo la traccia.

Ecco tra l'acqui il piú bel busto e faccia,
Che veder poss' il mortal e divino,
In ostro ed alabastro ed oro fino
Vedde; e 'l gran cacciator dovenne caccia.

Il cervio ch'a' piú folti
Luoghi drizzav' i passi piú leggieri,
Ratto vorâro i suoi cani e molti.

I'allargo i miei pensieri
Ad alta preda, ed essi a me rivolti
Morte mi dàn con morsi crudi e fieri.

(p. 1006)

El furioso igual que Acteón ha realizado la caza del tesoro más preciado para un hombre de su naturaleza: el conocimiento de Dios. Su objetivo cumbre no era como tal la caza de Diana, pero es por y en ella que devela todos los umbráculos, trampas y escondites que resguardan a la divinidad; el furioso logra superar las barreras de la multiplicidad y en el momento en que deja de depender de los instrumentos del conocimiento propios de su naturaleza finita, es el instante mismo en que ve a la divinidad directamente a los ojos. Ahora alma y cuerpo son uno solo: el héroe es devorado por el infinito, de cazador se ha convertido en caza, en otras palabras se ha vuelto un hombre divino, es uno con la divinidad.

En conclusión, el origen de todo es la divinidad, pero como el ser humano no puede acceder al conocimiento de ésta de manera infalible porque pertenece a una naturaleza autosuficiente y perfecta, para llegar a su conocimiento el hombre debe comenzar con su propia creación, de la cual él es la causa eficiente, es decir la creación poética de su propio ser. Así el hombre primitivo concibió la divinidad partiendo desde lo que percibía en la naturaleza por medio de sus sentidos, como por ejemplo el rayo, la lluvia, el sol. En un principio él no sabía de dónde venían estas manifestaciones y de hecho creía que venían de un proceder mágico. Al no poder explicar las cosas percibidas debía utilizar la imaginación, la fantasía y la intuición; de esta manera todo su conocimiento era plasmado en los mitos y la poesía, que fueron la clave fundamental para el desarrollo psíquico-intelectivo de la humanidad. Giordano Bruno exalta este tipo de cognición porque es el modo natural de proceder del intelecto humano, y lo coloca como núcleo de su método de

conocimiento metafísico, pues las creaciones poéticas parten de la percepción humana que explica la divinidad desde su entendimiento, lo que significa que todo conocimiento parte del mismo ser. Sin embargo, aunque el objeto central del lenguaje poético es verosímil porque se encuentra entre lo verdadero y lo falso, es a partir de él que el hombre puede dar cuenta y entrar en comunión con la realidad superior del cosmos.

De gli eroici furori es entonces la representación de la situación existencial del hombre como ser privilegiado por la razón, pues vive y existe debido a la fuerza de atracción que lo sustrae al deseo nato por encontrar a la divinidad, y su motivo de existencia se ve significado en la revelación del origen; es por ello que todo el tiempo está tratando de entender y explicar su realidad, ya que no se conforma con lo que percibe porque la intuición, como fuego siempre encendido, le dice que hay algo más y la revelación de este algo más es lo que lo mantiene en movimiento. Por tanto, *De gli eroici furori* es un tratado filosófico que busca explicar al hombre mismo su necesidad y al mismo tiempo darle un medio por el cual satisfacer esta necesidad vital por conocer y saber. Es por esto que Bruno se centra en estudiar el proceder del intelecto del hombre, pues la divinidad es pura intelección, por lo tanto sólo comprendiendo el proceso intelectual en el que se crean las ideas y los pensamientos se puede hallar el camino para alcanzar lo inteligible. Es en la inteligencia en donde se encuentra la clave de todo, pues en ella radica el origen y la esencia del ser, y lo divino no es más que la manifestación del pensamiento del hombre. Por tanto el acto poético es la expresión máxima del intelecto humano, el lugar y el momento en donde todo tiene cabida: el hombre deja de ser potencia para convertirse en acto y en ese mismo instante es cuando se manifiesta la divinidad, la cual se constituye de la infinidad de actos poéticos consumados por la multiplicidad universal infinita.

Conclusiones

Después de haber indagado sobre la manifestación comunicativa de la poesía y su forma de desenvolverse en el ámbito filosófico y literario, terminé demostrando que es el medio propicio para Bruno por el cual el hombre puede llegar a comprender el saber que va más allá del conocimiento empírico. La poesía, más que ser portadora de un nuevo conocimiento, es el aliciente que activa la rememoración de una sabiduría ancestral de carácter mítico. En la poesía se efectúa el vínculo con una realidad sagrada que pervive más allá del tiempo y de la materia.

Era evidente, por tanto, que Giordano Bruno en la realidad común a todos los hombres no lograría la realización de su propósito de acceder al conocimiento de la sabiduría divina: era necesario un medio en donde pudiera conectarse con esa realidad que va más allá de lo que perciben los sentidos. Por ello, Bruno en su filosofía se abocó al lenguaje poético, porque sabía que era el medio para activar las cualidades cognoscitivas a nivel psíquico-espiritual, para poder dar cabida a un conocimiento de tipo metafísico. También era el medio idóneo con el cual podría transmitir las ideas trascendentales, que de otra manera aparecerían como esencias innombrables e indeterminables. Pues como afirma Ramón Xirau en *Poesía y conocimiento*: “La poesía es una forma del conocimiento y aun el camino de un conocimiento especialmente eficaz y vital. Se sostiene este punto de vista porque [...] hay que dar a la palabra conocimiento un sentido mucho más rico que el que suele darle el lenguaje del sentido común y aun de la filosofía de la modernidad que, por decirlo con Heidegger, abandona la razón meditativa para acentuar la razón calculante”.¹⁸⁹

En *De gli eroici furori* se exalta el mundo subjetivo interno que cobra vida en el intelecto, el cual más que aparecer tan sólo como una función del proceso cognoscitivo del ser, aparece como el lugar en donde se manifiesta la capacidad creadora del hombre a imagen y semejanza del intelecto divino de Dios, que todo lo contiene. De esta manera, el hombre, al concentrar todo su potencial en su esencia intelectual, es capaz de elevarse a esa parte de su ser que es semejante a Dios, ya que la verdadera realidad de las cosas se

¹⁸⁹ Ramón Xirau, *Poesía y conocimiento*, p. 16.

encuentra en ese mundo virtual de las ideas. El mundo corporal es sólo un simulacro de lo verdadero, pero el hombre está tan inmerso en él que pierde de vista la verdadera esencia de las cosas, y en esa verdad es donde radica el genuino conocimiento al que aspira el héroe furioso.

Después de reconocer y tener conciencia de todo lo que engloba esta realidad abstracta, pude entender cómo la poesía se relaciona con ella, ya que en la poesía se efectúan las correspondencias entre alma y cuerpo, el vínculo en donde se da la disposición del avistamiento de lo divino. Así, *De gli eroici furori* es el testimonio manifiesto de la *poíesis* del eros, que se consume en el arrebató del furor divino en donde se expresa la potencia creadora del furioso, la cual se lleva a cabo cuando su realidad corporal y su esencia espiritual efectúan la afirmación de la unión que da paso a la generación del ser como ente activo.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 2011.
- ALCARAZ VARÓ, Enrique, *Diccionario de lingüística moderna*, Barcelona, Ariel, 1997.
- AZARA, Pedro, *Sobre el furor divino y otros textos*, Barcelona, Anthropos, 1993.
- BALDI, G. et al., “Dal Rinascimento all’età della Controriforma”, *Dal testo alla storia dalla storia al testo*. Vol II, Tomo primo, Torino, Paravia, 1993.
- BASSI, Simonetta, *L’arte di Giordano Bruno: memoria, furore, magia*, Firenze, Olschki, 2004.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2006.
- BRISSON, Luc, *Platón las palabras y los mitos*, trad. de José Zamora, Madrid, Abada, 2005.
- BRUNO, Giordano, *Los heroicos furores*, ed. y trad. de Ma. Rosario González Prada, Madrid, Tecnos, 1987.
- BRUNO, Giordano, *De gli eroici furori. Al molto illustre ed eccellente cavalliero, signor Filippo Sidneo, Parigi, appresso Antonio Baio, l’anno 1585*, in Giordano Bruno, *Dialoghi italiani*, II, *Dialoghi morali*, nuovamente ristampati con note da Giovanni Gentile, terza edizione a cura di Giovanni Aquilecchia, Sansoni, Firenze, 1958. Consultado en: <http://bibliotecaideale.filosofia.sns.it/09DeGliEroiciFuroriGATOC.php>
- CESERANI, Remo y Lidia De Federicis (eds.), *Il materiale e l’immaginario. Cinquecento e seicento 1545-1700. L’antico regime, riforme, rivoluzioni*, Torino, Loescher, 2004.
- COLLI, Giorgio, *La nascita della filosofia*, Milano, Adelphi, 1978.
- COMTE-SPONVILLE, André, *Diccionario filosófico*, Barcelona, Paidós, 2005.
- FALASCHI Giovanni y Roberto Fedi, *Avviamento alla letteratura italiana e manuale di stile*, Perugia, Guerra, 1998.
- FERRATER MORA, José, *Diccionario de filosofía*, Tomo II, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1964.
- FICINO, Marsilio, *Sobre el Amor. Comentarios al Banquete de Platón*, Trad. De José Lius Bernal, ed. de Mariapia Lamberti, México, UNAM, 1994.
- FRÄNKEL, Hermann Ferdinan, *Poesía y filosofía de la Grecia arcaica*, Madrid, Visor, 1993.
- GARCÍA GUAL, Carlos, *Diccionario de Mitos*, Madrid, Siglo XXI, 2003.
- GARIN, Eugenio, *La revolución cultural del Renacimiento*, trad. de Domènec Bergadà, Barcelona, Crítica, 1981.
- GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio, *El idioma de la imaginación. Ensayos sobre la memoria, la imaginación y el tiempo*, Madrid, Tecnos, 2010.
- HERÁCLITO, “Fragmentos”, en Rodolfo Mondolfo, ed., *Heráclito. Textos y problemas de*

- su interpretación*, México, Siglo XXI, 2007.
- HESÍODO, *Teogonía*, ed. de José Manuel Villalaz, México, Porrúa, 1981.
- KRISTELLER, Paul, *Ocho filósofos del Renacimiento italiano*, trad. de María Martínez Peñaloza, México, FCE, 1970.
- LAMBERTI, Mariapia, “Giordano Bruno: semblanza de un hombre libre”, en Stefano Strazzabosco, ed., *Aproximaciones a Giordano Bruno*, México, UNAM, Cátedra extraordinaria Italo Calvino, 2003, pp. 13-19.
- MONDOLFO, Rodolfo, *Figuras e ideas de la filosofía del Renacimiento*, Buenos Aires, Losada, 2004.
- PLATÓN, *Fedro*, ed. de Armando Poratti, Trad. de Armando Poratti, Madrid, Akal, 2010.
- , *La República*, ed. y trad. de Rosa Mariño Sánchez *et al.*, Madrid, Akal, 2009.
- , *Banquete*, ed. y trad. de Marcos Martínez Hernández *et al.*, Barcelona, Gredos, 2007.
- REALE, Giovanni, *Platón. En búsqueda de la sabiduría secreta*, trad. de Roberto Heraldo Bernet, Barcelona, Herder, 2001.
- SALAZAR RINCÓN, Javier, “Sobre los significados del laurel y sus fuentes clásicas en la edad media y el siglo de oro”, *Revista de Literatura*, LXIII, 126, 2001, pp. 333-368.
Consultado en:
<http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/viewFile/212/223>
- SCHIBOTTO, Giampietro, “Mnemotécnica, filosofía hermética, magia y renovación del hombre en Giordano Bruno”, en Stefano Strazzabosco, ed., *Aproximaciones a Giordano Bruno*, México, UNAM, Cátedra extraordinaria Italo Calvino, 2003, pp. 21-29.
- STRAZZABOSCO, Stefano, “Magia, vínculos, amor y psique en el último Bruno: apuntes sobre *De magia* y *De vinculis in genere*”, en Stefano Strazzabosco, ed., *Aproximaciones a Giordano Bruno*, Cátedra extraordinaria Italo Calvino, México, UNAM, 2003, pp. 31-41.
- XIRAU, Ramón, *Poesía y conocimiento*, México, Galache, 1978.
- ZAMBRANO, María, *Filosofía y poesía*, México, FCE.