



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

FACULTAD DE LETRAS

---

*EPISTEMOLOGIA POÉTICA DEL SELF ERASING*

Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura

Kurt Folch M.

Profesor guía: Pablo Chiuminatto

Profesor informante interno: Sebastián Schoennenbeck G.

Profesor informante externo: Felipe Cussen A.

Santiago de Chile, Noviembre 2018

## **ABSTRACT**

La presente investigación propone una poética desde una perspectiva epistemológica al considerar que la metáfora es una de las herramientas principales de la capacidad de interpretar y conocer. El conocimiento poético resulta particular pues la metáfora, en un poema, se caracteriza por su alto grado de ambigüedad producto del conflicto que en ella se produce entre el sujeto y el lenguaje. En la investigación de este conflicto se sugiere que una condición fundamental del lenguaje poético es su liberación del control autoral y las formas retóricas que lo caracterizan como son los tropos. En este sentido esta poética se presenta también como un regreso a las posibles fuerzas primitivas o arcaicas de lo poético, no controladas por la convención y la necesidad de sentido, y, por lo tanto, como una fuerza contraria a las tendencias narrativas y biográficas del lenguaje literario y poético en la actualidad.

## RESUMEN

La presente investigación consiste en la propuesta de una poética que nace del cuestionamiento sobre el tipo de experiencia que significa la poesía. El enfoque de la investigación es epistemológico desde el momento que nos interesa ahondar en lo que sucede entre la metáfora, el mundo y el sujeto. La tesis propone un regreso a aquel aspecto de lo poético que decimos se encuentra en la base misma de su posibilidad del conocer, el misterio, pero antes de que ese misterio sea ritualizado, formalizado, retorizado, por los tropos/discursos. Desde esta óptica la metáfora poética se comprende como aquella que presenta un lenguaje altamente ambigüo. Ambigüedad que es resultado del conflicto entre el *logos* y la *khora* en el *conceit* al interior de la imagen poética. En otras palabras, al interior de la metáfora se enfrentan la realidad lógico-positiva (*logos*) versus aquello que se nos opone con las formas e imágenes de la entropía (*khora*). Sostenemos que esta ambigüedad permitiría la proyección de la *poikilometis* griega, es decir, la proyección de un pensamiento complejo, abigarrado, brillante y contradictorio, que a su vez caracteriza a la imagen poética como lenguaje de alta intensidad. En la poética moderna identificamos este conflicto con la tensión entre sujeto y lenguaje. Es por esta razón que la poética tiene el nombre de *self-erasing*. Este es un concepto que proviene del mundo de la improvisación musical que, como práctica, intenta, a través del equilibrio entre conocimiento y espontaneidad, liberar a la ejecución del control del yo empírico. Esta aproximación, llevada al poema, designaría textos que tensionan la tradición poética y el principio comunicativo del lenguaje a través de una dinámica que hace de la poesía una experiencia radical del tiempo y el espacio.

Resulta fundamental en el desarrollo de esta investigación diferenciar la imagen poética de otro tipo de imágenes, principalmente de la visual, utilizando para ello el concepto de *conceit*, fundamental en la poetología desde el siglo XVII; para analizar y describir el funcionamiento de la metáfora poética en un marco trans-histórico que implica matices retórico-estéticos que permiten estudiar esta variación de la subjetividad: la poética del *self-erasing*. Como herramienta retórica trans-histórica su presencia se halla en la atenuación o anulación por superposición de las disposiciones positivas o negativas de una comunidad y de una tradición con respecto a determinadas ideas, palabras, metáforas, símbolos e historias, según el sentido antropológico, filológico o político que se le otorga, y su intención, ligada al contexto en que se origina el hecho

lingüístico. No obstante, pese a la polisemia que conlleva el término *conceit*, este asegura un marco explicativo, un sistema de pensamiento que permite hacer patente la esencial ambigüedad de la relación entre el lenguaje y los hechos. De esta manera, se establecen relaciones de concordancia entre el *conceit* y algunas ideas y conceptos provenientes tanto de la literatura y la poesía, como de la teoría y crítica filosóficas. Nos referiremos con frecuencia al vortex de Ezra Pound, o el Cuerpo sin Organos (CsO) de Antonin Artaud, pero desarrollado teóricamente por Deleuze y Guattari, o la “metáfora absoluta” propuesta por Hans Blumenberg, y la “metáfora irrepresentable” –metaforización de la metáfora– según F. R. Ankersmit, o a “la incerteza absoluta” del poeta J. H. Prynne.

Rastros de esta idea que podríamos llamar como “borradura del yo”, se aprecian en poéticas de cuño romántico, sobre todo en las vanguardias de finales del siglo XIX y comienzos del XX. No obstante, dado que el *self-erasing* no es una preceptiva, encontramos rasgos suyos en autores y tradiciones diversas, que cubren un amplio espectro de referencias creativas y teóricas. Por esta razón el corpus poético que se analiza es variado y no responde a una tradición, lengua, o época particular, aunque en su mayoría los ejemplos sean de poetas contemporáneos. Esta variedad de autores y registros demostraría la constante vigencia de esta poética como una perspectiva que supera los límites de una época, de una escuela poética, tradición nacional o latinoamericana.

## **Agradecimientos**

Al profesor Pablo Chiuminatto por sus observaciones, tiempo y confianza.

Mención especial al Programa de Desarrollo de Capital Humano Avanzado de Conicyt pues gracias a su apoyo fue posible realizar este trabajo.

# INDICE

|                                                                                |           |
|--------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| Resumen                                                                        | 3         |
| Agradecimientos                                                                | 5         |
| Introducción                                                                   | 9         |
| <b>1. Poesía, epistemología e improvisación</b>                                | <b>21</b> |
| 1.1. Poesía como síntesis                                                      | 22        |
| 1.2. Poética <i>self-erasing</i> y su objeto                                   | 29        |
| 1.3. Volver al oído: improvisación y desprendimiento                           | 35        |
| <b>2. La metáfora poética y la epistemología</b>                               | <b>40</b> |
| 2.1. El lenguaje poético, la metáfora y el sujeto                              | 41        |
| 2.2. Poesía y relevancia del lenguaje literario: fenomenología y epistemología | 50        |
| 2.3. El enigma y el mito poético: otra epistemología                           | 56        |
| 2.4. Poesía y epistemología: la experiencia estética irrepresentable           | 59        |
| 2.5. Epistemología, poética y generación de discursos                          | 72        |
| 2.6. De la metáfora y su inclinación a la “plena incerteza”                    | 81        |

|                                                                                                  |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 2.7. Metáfora poética                                                                            | 101 |
| 2.8. Metáfora poética: <i>poikilométi</i> s y hermenéutica                                       | 120 |
| 2.9. Metáfora poética pre-simbólica                                                              | 131 |
| 2.10. La imagen poética: un <i>conceit</i>                                                       | 141 |
| 2.11. Las representaciones de la imagen- <i>conceit</i>                                          | 143 |
| 2.12. La imagen en proceso: del vortex a la mancha en la pared y el Cuerpo sin Órganos (CsO)     | 146 |
| 2.13. La imagen, la idea, la palabra, poéticas                                                   | 158 |
| 2.14. La imagen poética y la imagen visual                                                       | 163 |
| 2.15. .De la oscuridad (acción hostil del dios) al fondo de la metáfora                          | 169 |
| 2.16. Cristalizar lo que no está                                                                 | 174 |
| 2.17. La metáfora y la alegoría antes que el símbolo                                             | 178 |
| <b>3. Poética <i>self-erasing</i> y el conflicto con el sujeto</b>                               | 194 |
| 3.1. Conciencia de sí e interpretación (instauración) del mundo (tiempo y espacio) como anomalía | 195 |
| 3.2. El sujeto y la metáfora                                                                     | 201 |

|                                                                               |     |
|-------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 3.3. Tropos, epistemología y metáfora poética                                 | 204 |
| 3.4. El yo, “una mezcla de vinagre y aceite de comer”                         | 214 |
| 3.5. El “yo” que escucha y cede o el poema como regalo, y diálogo desesperado | 228 |
| 3.6. La experiencia estética, la imagen poética, el poema como regalo         | 236 |
| 3.7. La claridad de la sombra: “No saber” como dinámica                       | 270 |
| 3.8. Silencio, confusión y crisis: auto-erosión y extrañamiento               | 276 |
| 3.9. El método: la metáfora indeterminada anti-representacional               | 283 |
| a. Intuición: ceder del/al instante entre dos nada                            | 283 |
| b. La certeza del hacer/deshacer                                              | 286 |
| 3.10. La certeza de una verdad no absoluta                                    | 288 |
| 3.11. Tres casos chilenos: Pablo Neruda, Gonzalo Millán, Juan Luis Martínez   | 292 |
| <b>4. Conclusiones</b>                                                        | 312 |
| <b>BIBLIOGRAFIA</b>                                                           | 316 |



## Introducción

La expresión *self-erasing* intenta articular como metáfora o alegoría todo aquello que se opone o es distinto a la configuración de la conciencia. Las fuerzas contrarias al sujeto-*logos* que en virtud de tal oposición, siendo su límite, definen su contorno, su silueta, su cuerpo. La noche, el laberinto, la confusión, la aporía, la contradicción, el error, el fracaso, lo desconocido, el silencio, el vacío, la nada, nadie, ninguno. Todo aquello que puede y hace dudar al pensamiento lógico-positivo-afirmativo de la realidad que percibe y de cómo se percibe. En cuanto a la literatura y la poesía estas fuerzas tienen una multitud de expresiones alrededor de un discurso que se anula a sí mismo, que tiende a la ambigüedad de lo neutro y a la sobriedad en la autoexpresión. Como poética el *self-erasing*, o poesía de la borradura del yo, frente a la imagen de la lucha entre Orfeo –el *logos*, el orden, la belleza y la armonía– contra las ménades –la oscuridad, el caos, el sinsentido– parece inclinarse a favor de las últimas.

Se sostiene en esta investigación que en el fondo de la hostilidad representada por Orfeo y las ménades se encuentra la oposición entre el *logos* y la *khora*. Esta última, de acuerdo a Jacques Derrida (2011), “ni siquiera puede decirse de ella que no es ni esto ni aquello, o que es a la vez esto y aquello [. . .] la *khora* parece tan pronto ser ni esto ni aquello como ser a la vez esto y aquello” (16). Ubicamos este conflicto de manera permanentemente al interior de la metáfora, en su *conceit*, que viene a ser el grado cero de la imagen, allí donde todos los componentes alcanzan su máxima ambigüedad. La poética que se propone comprende a la poesía como “un proyecto ontológico: un deseo civilizador que repuebla el concepto y el valor de la persona” (Izenberg 1) en virtud del conflicto entre la búsqueda/necesidad de sentido y la metáfora poética, oposición en la que se produce el roce o fricción entre decir y no decir. La dimensión hermenéutica –negativa, si se quiere poner en esos términos– que se desprende de esta poética, es la que se hace urgente en este estudio.

Esto supone que hay una idea o un puñado de ideas que intervienen o contaminan las intuiciones y reflexiones interpretativas del poema en un sentido que excede lo estrictamente literario e incluso en una dirección contraria a la necesidad de sentido. En el lenguaje que alcanza tal condición de ambigüedad esta poética reconoce un aspecto primitivo del conocer o la forma más cruda y directa del lenguaje, estableciendo relaciones entre el pensamiento-conciencia y el mundo. Estas relaciones se definen por los grados de atención que involucran al sujeto y al

mundo revelado por el uso del lenguaje. los resultados de esta atención se reflejan y proyectan en la imagen poética. A lo largo de esta tesis, se elaborará una descripción en que estas tres expresiones: imagen poética, alegoría y metáfora poética operan como semejantes, como unidades complementarias a las que a su vez se unirán definiciones tomadas de la reflexión teórica como las de “metáfora absoluta” o “inconceputable” (Blumenberg, 2003), “metáfora antirepresentacional” (Rorty 2009), o “metáfora metaforizada” (Ankersmit, 2014), lenguaje/pensamiento “del afuera”, “sin sujeto”, imagen que es ausencia del objeto (Foucault, 2014; Blanchot, 2001; Levinas, 2001), “poética radical” (Rowe, 2014).

La atención, dice Anne Carson, en *Economy of the unlost* (1999), su ensayo sobre Simónides de Ceos y Paul Celan, “es la tarea que compartimos, tú y yo. Mantener una atención fuerte significa mantenerla libre de ser encasillada” (mi trad.; viii). Las palabras de Carson expresan de buena manera la forma del conocer que impone este tipo de relación metafórica con el propio lenguaje, el pensamiento y la conciencia. En el desarrollo de los planteamientos de esta poética veremos que, además, esta forma de atención y de conocer implica una traducción de la realidad en la que el sujeto autor-lector se revela solo como articulación o instancia de los hechos. En este sentido, el *self-erasing* es una poética equivalente a un aspecto importante del proceso de traducción tal como la propia Carson lo describe en la introducción a sus versiones de Safo, *If not, winter* (2014): “Me gusta pensar que mientras menos me entrometo, más aparece Safo. Esta es una fantasía entrañable (la transparencia del ser) dentro de la que trabajan la mayoría de los traductores” (mi trad.; x). Si transferimos esta afirmación a nuestra poética podemos decir que mientras menos sujeto se presente en la metáfora, mientras más fuerte sea el *conceit*, la fuerza de las ménades y la *khora*, contra Orfeo, la intensidad de la experiencia del presente sería distinta a cualquier expectativa posible. Pero no solo eso, Carson además agrega que al enfrentarse al material perdido que perfora los fragmentos de la poeta griega, “[l]os paréntesis son emocionantes. Aun cuando se aborde a Safo traducida, no hay razón para que uno se pierda del drama de intentar leer un papiro partido por la mitad, o plagado de agujeros o más pequeño que una estampilla –los paréntesis implican espacio libre para la aventura imaginativa” (xi). De alguna manera hay un eco de una aproximación primitiva a las cosas en este drama que la poeta identifica con el libre ejercicio de la capacidad hermenéutica y cognitiva.

La poesía como forma metafórica de conocer depende del poema ejecutado –en el poema y en sus imágenes recae o no la atención– y lo que entonces sucede con la imagen poética en el acto

de proyección de su(s) metáfora(s) y alegoría(s). La intesificación de la metáfora apela al deseo o necesidad (tradicional por lo demás) de acceder a un lenguaje lo mas libre posible. Para este propósito la metodología de esta investigación no consiste exclusivamente en echar mano a los procedimientos de extrañamiento y experimentación lingüísticos acuñados sobre todo por las vanguardias estéticas, sino que en reducir –como hemos insinuado a través de Carson y la traducción– al máximo las intenciones y/o las evidencias que expliquen la discriminación autoral del texto.

Naturalmente una escritura vacía de sujeto es impracticable. Su expresión más depurada sería el no decir, el enmudecimiento, el silencio. El silencio y la voz, como sabemos, son la materia fundamental de la tradición lírica universal, pero tal polaridad puesta en movimiento como práctica extremada, no parece deseable, por sugestiva o atractiva que pueda parecer –al menos por momentos– el caos, la oscuridad y la confusión. En cualquier caso, de acuerdo a la poética *self-erasing*, existe una escritura, un aspecto de la poesía, que atenúa la voz autoral y que tiende al silencio, a hacer silencio. Sílabas, palabras, cadenas de palabras, imágenes poéticas, poemas, que parecen desvanecerse inmediatamente dejando solo restos y partículas de algo que quizá no es ni ha sido y que identificamos como realidad o información que desprendemos de la realidad. Es sobre este aspecto de lo literario (aunque no el único) que se enfoca la poética auto-erosiva del *self-erasing*. Nicanor Parra en *Discursos de sobremesa* (2012) hace dos menciones en este sentido, primero en el poema “Hay diferentes tipos de discursos”, al señalar en la segunda estrofa “Otro discurso digno de mención / Es el discurso que se borra a sí mismo” (556), para luego ahondar en el poema “Según don Alfonso Reyes” que vale la pena citar completo:

La diferencia entre hombre y mujer

Está en la ortografía

La mujer tiene mala ortografía

Según don Alonso

Qué dirá Derrida de todo esto?

*Vive la différence*

qué duda cabe

Pero qué es la diferencia para él?

La huella!

Y qué es la huella?

La huella derridiana no es:

No es nada

Y no puede encasillarse

En la pregunta metafísica “qué es?”

La huella

Sencilla y completamente

Es la huella de la huella

La huella no es perceptible ni imperceptible

La huella es el devenir-espacio del tiempo

Y el devenir-tiempo del espacio

¿Capisco?

(593)

Este poema toca de forma directa e indirecta prácticamente todas o casi todas las ideas y conceptos que nos proponemos abordar en las siguientes páginas. Entre el problema que caricaturiza la referencia a Alfonso Reyes y la posición teórica de Derrida, tenemos dos ópticas sobre lo literario diametralmente distintas. El lenguaje de la *différance* derridiana no es, por cierto, simplemente la “diferencia”, pero más allá del problema de traducción para el término, Parra está jugando en el territorio de la especulación lingüístico-poética propia de la fenomenología. La obra de Derrida complejiza el concepto y lo precisa abordando el lenguaje literario y específicamente el de los poetas. Veremos algunos ejemplos de esto, más adelante, a propósito de Paul Celan. Por el momento observamos que Parra es conciente que al explicar la diferencia como “huella” que “No es nada”, y, esta nada como un Uroboros u oscilación del “devenir-espacio del tiempo / Y el devenir-tiempo del espacio”, está hablando de poética o del misterio concreto y específico del poema. Es en el poema, como iremos viendo, donde la experiencia de esa huella de nada cobra realidad.

Esto no tendría mayor relevancia si no fuera porque como dice Parra: “Otro discurso digno de mención / Es el discurso que se borra a sí mismo” (556). El poema del antipoeta confirma la existencia de una inclinación constante por una poesía que intenta llevar al límite la maleabilidad del lenguaje, haciendo de tal capacidad, de ese permanente ceder ante la menor presión, la voz del pensamiento frente, diría Carson (2014), a los paréntesis de “espacio libre para la aventura imaginativa” (xi). Instancia ineludible que proveerá de ejemplos concretos de una experiencia literaria que permite al sujeto (autor-lector) el desafío de situarse y pensarse a sí mismo como atención del “devenir-espacio del tiempo / Y el devenir-tiempo del espacio”, la constante en lo hondo de la experiencia que paradójicamente es el estado irrepetible de algo –el sujeto y lo que no es el sujeto– en cualquier momento. Esto significa que del flujo caótico del pensamiento ciertas configuraciones lingüísticas estimulan la autoconciencia inseparable de la experiencia del tiempo y la ley natural de la transformación y la entropía. La libertad de actuar, y el poder o deber de decidir enfocan la autoconciencia en el presente del poema.

Resulta evidente que la poética *self-erasing* es de raíz modernista-mallarmeniana. Lo que se juega en un poema, por una parte, sería encontrar y sostener una forma que otorgue al lenguaje en uso una intensidad tal que atrape la atención y modifique, en virtud de aquella intensidad, la experiencia de la propia conciencia. Asimismo, este entronque con la tradición modernista-mallarmeniana, en términos generales entiende que tal intensidad particular de lo poético se juega en la tensión elemental entre sílaba-palabra-imagen-metáfora y el silencio-vacío-nada. En todo caso la identificación con el modernismo no limita el interés, ni las fuentes de esta poética, porque su asunto se encuentra en la dialéctica elemental y común que presupone la ley del cambio en su oposición mas elemental: *logos / khora*. Por esta razón al tener que definir la imagen poética recurremos tanto a argumentaciones retóricas clásicas, como el *conceit* renacentista de Alexander Baumgarten (2014), junto a otras contemporáneas como el Cuerpo sin órganos (CsO) –superficie de flujos de un cuerpo vacío– de Gilles Deleuze y Felix Guattari (2004), o la “metáfora absoluta” –que no dice la verdad, ni nada responde– planteada por Hans Blumenberg (2003).

En definitiva, las ideas sobre las que gira toda la especulación teórica, los ejemplos y las conclusiones de la poética *self-erasing*, consisten en la combinación de tres variables: 1. La erosión del control autoral, el lector ante sí mismo, y la experiencia de la ley del cambio. 2. Las consecuencias de esta propuesta no son puramente literarias, sino que alcanzan a evocarnos la

trama más tenue y constante (el deseo, la necesidad; el pensamiento y la emoción) que ocurre entre el decir y el no decir. 3. Replanteamiento de un enigma original del lenguaje, la poesía, la epistemología, la tradición y la cultura.

Se comprende, entonces, que la investigación proponga una poética sin pretender justificar ningún tipo de ejecución o práctica poética particular por simple coincidencia de ideas. Naturalmente, hay ideas y conceptos que se desprenden del poema, pero no son el poema, ni sus imágenes. La propuesta que se desarrollaba expresa una forma de lectura con atención en ciertos aspectos de la poesía que la hacen una forma de conocer el mundo de regreso a nosotros mismos a través del extrañamiento. “Cuando lo otro”, dice Maurice Blanchot en *La Escritura del desastre* (2015), “se refiere a mí de modo que el desconocido en mí le responda en mi lugar, dicha respuesta es la amistad inmemorial que no se deja elegir” (31). Esta forma de conocer o “amistad inmemorial” es el objeto a analizar en esta investigación. Nos referimos a una “forma” o “posibilidad” pre-simbólica, pre-afirmativa, de la que, a su vez, podría emerger (como emerge) la palabra, el mito, el símbolo. Ya Heráclito apelaba a la ambigüedad del lenguaje y el conocimiento al afirmar que la palabra del dios del oráculo “ni dice ni oculta nada, solamente indica” (Fr. 93). Podríamos decir que la investigación, considerando este último punto, plantea o replantea una suerte de regreso –*anábasis*– a ideas y conceptos básicos bajo el patrón de polaridades que se dan en el poema y sus efectos. Esta orientación define el tipo de poesía citada, privilegiando poemas y poetas que se adentran en la dialéctica del decir y el no decir, haciendo del sujeto el territorio de la metáfora absoluta en cuyo núcleo o *conceit* se produce el paréntesis, el espacio liberado, el choque o rechazo elemental entre el *logos* y la *khora*.

Esta instancia dialéctica presenta un problema cognitivo al sujeto (autor-lector) quien se ve obligado a encontrar formas de mediación entre lo que sabe y lo que desconoce ante la proyección de la imagen poética. A partir de esta característica de la imagen o metáfora poética, identificamos a la imagen poética, con el *conceit*. En este último opera la huella derridiana, como diría Parra en el poema recién citado, el instante en que el pensamiento crea *ex nihilo*, una lógica y un discurso que se anulan a sí mismos. Tal precariedad, sostiene Gaston Bachelard en *La intuición del instante* (2014), es la que nos deja en la paradoja que invalida toda interpretación ejemplar y que inculca al poema y sus(s) imagen(es) con la nostalgia de un origen o de un fundamento (9).

La nostalgia por la huella o el origen, Giorgio Agamben (1993) se refiere a ella como melancolía por un objeto perdido. Esta melancolía representa el triunfo del objeto que se extraña sobre el *ego* (1-21). Creemos que existe concordancia entre las palabras de Agamben y la idea más o menos común, al menos entre poetas, teóricos y lectores, que tal melancolía corresponde a la verdad que intenta alcanzar-exponer-proyectar la poesía, tal como iremos viendo a través de los planteamientos de Michael Hamburger (1991). Es decir, más allá de las formas populares y/o puramente emocionales o emotivas de la nostalgia y la melancolía –con todas las metáforas ya asumidas y ritualizadas culturalmente– la poesía o parte importante de ella, identifica su hacer como aproximación al misterio de lo impensado e impensable, como son las dos certezas fundamentales de vivir y morir. La alteración poética de la percepción, entonces, tiene que ver con la experiencia del tiempo. Lo primero que afirma Hans Blumenberg en *Salidas de caverna* (2004), su monumental estudio sobre la alegoría-metáfora-mito de la caverna, resulta oportuno para explicar el punto:

Un comienzo del tiempo es algo que no podemos pensar [. . .] Todo esto nos afecta de cerca en virtud del rango principal que el tiempo ostenta en la conciencia como “órgano de vivencia”: ninguna conciencia puede vivirse a sí misma en trance de dar comienzo [. . .] nunca un instante que sea el primero; con mayor razón, el comienzo de la vida y esa entrada en el mundo que es el nacimiento se sustraen por su ser mismo a toda posibilidad de vivencia, sea lo que fuere lo que como huella o trauma pueda quedar de ello. Precisamente por ser así, y solo por eso, la insistencia jamás satisfecha en acercarse a lo vivible, el infatigable rodar de natalidad y mortalidad, todo cuanto de inconcebible hay en el principio y el final de la conciencia se nos ofrece como otros tantos indicios de que esta no se cuenta entre las realidades físicas. (15)

La conciencia como “órgano de vivencia” está atrapada en la experiencia de la secuencialidad temporal, que se ve, además, reforzada por la secuencialidad del lenguaje. Por esta razón asociamos la intensificación poética del lenguaje con la metaforología o alegorización de lo inconcebible como verdadera médula de aquello que “no se cuenta entre las realidades físicas”, como resultan ser las ideas e imágenes de un primer instante u origen. El arte y la poesía son expresiones de que aquella “insistencia jamás satisfecha en acercarse a lo visible”, es decir a la insistencia por conocer. Conocimiento que se transforma, tal como en el poema de Parra que vimos anteriormente, en “huella” que queda de ello, de un comienzo o un primer instante. Huella que es en definitiva, nada o casi nada.

Hay, podríamos decir, todo un linaje creativo, crítico-teórico, que refiere a esta condición “negativa” –primitiva– de la poesía, desde Tesauro y Baumgarten, hasta Celan, Blumenberg,

Blanchot, Derrida o Carson, sobre todo al abordar críticamente la poesía como una forma de conocer. Con pensadores y autores como los mencionados esperamos articular un testimonio más claro y más hondo, idealmente, de la paradoja insoluble del lenguaje y el pensamiento –nostalgia por lo incognoscible/indecible– y de cómo esta paradoja es evidenciada, “desocultada”, de forma radical por el poema, ya que en el poema es donde el lenguaje es sometido a pruebas de resistencia de alta tensión en busca de las huellas de aquella primera impresión que sería la verdad, cualquiera que sea. Sin embargo, cuando esa verdad reside finalmente en aceptar el lenguaje hasta las últimas consecuencias, enfrentamos una barrera imposible de sortear, pues el lenguaje constituye el límite de lo cognoscible.

Existe una poesía que interroga aquello que desconoce que interpela cediendo, ofreciendo la palabra, escuchando. De esta manera la imagen-*conceit* es, usando las palabras del poeta Wallace Stevens (1972): “El acto de encontrar / Lo que basta” (mi trad.; 174). Esto es lo que basta de acuerdo al lenguaje poético. Los desplazamientos de la atención en última instancia, deben replantearse en el acto permanentemente, porque los límites del conocimiento y las incógnitas sobre el universo que habitamos, en lo que Blumenberg describe como la “insistencia jamás satisfecha en acercarse a lo visible” (15) se multiplican y ahondan al infinito. Lo que el lenguaje nos muestra o desoculta es su incapacidad de “decir” múltiples dimensiones de la realidad. El universo de lo desconocido, bajo sus narices, es el descubrimiento del poeta.

La poética *self-erasing* como objeto de estudio de esta investigación, no pretende que la poesía diga la verdad definitiva sobre algo en particular, redefiniendo lo conocido como una forma de atención activa sobre el momento presente. Séneca, recuerda Foucault (*Tecnologías del yo*, 2008), entendía el uso del lenguaje no como una manera de “descubrir la verdad en el sujeto, sino de recordar la verdad, de recobrar una verdad que ha sido olvidada” (71). En esta situación, afirma Bachelard (2014), el poeta (cualquier individuo) se enfrenta solo a sí mismo en “una ignorancia esencial” y su pensamiento busca un principio, un patrón que le permite recuperar algo perdido en el transcurso del despertar de la conciencia que tiende hacia “una intuición original” (7-21). En ese mismo sentido David Hulme (1924) afirma: “los poemas se ocupan de la verdad intuita, no de lo que es explicable discursivamente por la razón” (18). Y la verdad, dice George Oppen (2012) –desde lo evidente– “también es su búsqueda” (97). Condensando estas tres afirmaciones tenemos que la “intuición original” surge de la “ignorancia esencial” sobre un comienzo, afirma Blumenberg (2004), que “no podemos pensar” (15), aunque esta intuición no



puede ser explicada por el *logos*, es decir por el discurso o la razón, a menos que se recurra a la recuperación, o al recuerdo o la huella de aquello que intuimos perdido.

Ahora bien, ese espacio que abre el poema a la imaginación del lector, como “verdad intuita”, lo que Carson (2014) posiblemente llamaría “espacio libre para la eventura imaginativa” (xi), se cruza, por ser instaurado por la palabra, con prejuicios o consideraciones culturales relacionadas con belleza, verdad, genio, civilización/cultura, educación, forma, estatus, gusto. Respecto a estas imágenes y conceptos, John Berger (2008) plantea que todas esas consideraciones están en permanente crisis con el paso del tiempo, con “el mundo tal como es”, porque “[e]l mundo tal como es, es más que el hecho puro objetivo, este incluye a la conciencia” (mi trad.; 11). Desenfocadas con respecto al presente, dice Berger, estas consideraciones oscurecen el pasado, lo que resulta crucial porque el pasado “no están para vivir en él; este es un pozo de conclusiones desde el cual extraemos posibilidades de acción” (mi trad.; 11). Cuando leemos un poema y enfrentamos sus imágenes nos situamos en la historia, lo que nos hace considerar los aspectos psíquicos o psicológicos y culturales, y por lo tanto ideolectales, involucrados en la lectura de un poema. Es la dimensión en que se mezclan la privacidad y el azar de las imágenes mentales, sumado a la paradoja lógica del lenguaje. Si las nociones culturales de belleza y verdad, entre otras, se sustentan en una idea confusa del pasado que viene a nosotros a través de esas palabras, de esas configuraciones, “somos despojados de la historia que nos pertenece” (mi trad.; 11). Sobre esto mismo Berger se pregunta qué o quiénes se benefician con tal depredación. Es una pregunta que debe responderse y, en el marco de la poética *self-erasing*, las respuestas se enmarcan en la relación/oposición del poeta como un otro –o no– con el objeto.

En virtud de lo señalado anteriormente la estructura de la investigación se divide en cuatro partes. 1. Nociones generales sobre la poesía como síntesis epistemológica, el objeto de la poesía y el sentido de una poesía *self-erasing* a partir de nociones de improvisación musical. 2. La metáfora poética y la hermenéutica a partir de los criterios con que contamos para abordar de la metáfora poética en particular y la proposición de su núcleo activo como *conceit*. 3. La relación conflictiva entre la metáfora poética y su *conceit* y el sujeto. 4. Las conclusiones que podemos desprender del conflicto entre metáfora y sujeto, y su visibilidad en la tradición lírica chilena y sus posibles alternativas de investigación a partir de lo dicho.

Se intentará, entonces, indagar en el patrón de las relaciones alegórico-metafóricas a través de las cuales el poema renueva su constante repliegue en una relación dinámica no imitativa entre contenidos externos y rememorados, tal como sabemos que sucede positivamente, por lo menos, desde Saussure. Este trabajo describe las condiciones que resultan más favorables para que tal efecto –el desocultar de la paradoja de la conciencia de sí en el instante– suceda. Se analizarán tanto textos poéticos como críticos que nos confirmen la relevancia que tiene para el efecto poético que nos interesa, el desocultar, la distancia (la relación) que plantea el poema entre la fuente de emisión y la recepción; la horizontalidad en la relación poeta-lector ante el mundo que es lo conocido y lo desconocido.

El poeta es primero lector-oyente, luego ejecutante, y recibe, en palabras del compositor Cornelius Cardew –refiriéndose a la improvisación– el impulso de tocar o escribir desde la relación que se establece entre su percepción y lo percibido. “Buscamos sonidos”, dice Cardew, “y las reacciones que conllevan, antes que pensarlas, prepararlas y producirlas” (mi trad.; párr. 19). De la misma manera el poeta busca imágenes que son compuestos intelectuales-emocionales y las reacciones que estos provocan. La cuestión ética de estas operaciones se desprende del conocimiento y de la conciencia del límite de tal conocimiento. Es decir, el cambio, la dialéctica del devenir, lo que Blanchot (2014) hablando específicamente de la lengua poética, refiere como “la espantosa dispersión” (19), que se proyecta en la mente de otro y que tiene como límite el extrañamiento de sí. Este punto es crítico, porque en el momento de leer atentamente, un lector es lo que lee (el efecto del *conceit*), es decir, el lector accede a lo que no es. Y esta es la experiencia que, al decir de Cardew, “alivia el misterio de la vida”. Cabe señalar que Cardew, como el marxista que era, no se refiere a nada místico-existencial (a ninguna verdad absoluta), sino a la experiencia concreta de habitar el ahora o el presente material, la arbitrariedad del instante. Dice Cardew “la improvisación sucede en el presente, su efecto puede vivir en las almas de los participantes, tanto activos como pasivos (la audiencia), pero en su forma concreta se desvanece para siempre en el momento que ocurre, tampoco tiene una existencia previa a su ejecución, de modo que no hay ninguna referencia histórica disponible” (mi trad.; párr. 14).

En el caso de Cardew, dado los principios políticos en los que funda su pensamiento, la disciplina moral a la que se refiere, consiste en ejecutar el mejor esfuerzo para dar cuenta del instante presente, de la necesidad/urgencia del ahora que es la improvisación. Como para Gertrude Stein (1972) se trata de un hacer ahora, jugándose en el instante en que se articula, por

ejemplo, la imagen poética. La integridad, dice Cardew, es “Lo que hacemos en el acto en sí es importante, no solo lo que tenemos en mente. A menudo lo que hacemos es lo que no que nos dice lo que tenemos en mente” (mi trad.; párr. 37). Situar en el instante es tener que actuar espontáneamente, conforme a las necesidades concretas del momento.

Que el efecto poético de la imagen descansa en la atención del instante, de acuerdo a Marcel Duchamp (2012), le niega al artista “la facultad de ser plenamente conciente, en el plano estético, de lo que hace o de por qué lo hace – todas sus decisiones en la ejecución artística de la obra se mantienen en el dominio de la intuición y no pueden traducirse en un *self*-análisis [autoanálisis], hablado o escrito o incluso pensado” (234). El poeta que asume el poema como instante “producto inmediato de la espontaneidad” intentará no mediar entre la ejecución y el otro extremo/polo del poema: el lector. Al respecto, el propio Duchamp cita a T. S. Eliot (un conservador de origen modernista): “El artista será tanto más perfecto cuanto más completamente separados estén en él el hombre que sufre y la mente que crea; y cuanto más perfectamente la mente digiera y transmute las pasiones que son su elemento” (235).

Esta separación, en los grados que pueda lograrse, es para Duchamp “arte *en su estado bruto*”; el efecto que logra como “mecanismo subjetivo”, sea bueno o malo. Este “estado bruto” representa un “coeficiente artístico” personal que es “como una relación aritmética entre lo que está inexpresado pero estaba proyectado y lo que estaba expresado inintencionalmente” (235). El arte o poesía en estado bruto, tal como plantea Duchamp, “debe ser refinado por el espectador [. . .] el índice de este coeficiente [arte en estado bruto] no tiene ninguna influencia sobre el veredicto del espectador” (236). Y a eso, a la acción, nos empuja el *conceit* como tensión extrema entre silencio y palabra. Esa es la “moral”, el deber ser del poema: la Ley del Cambio.

La dialéctica de relaciones entre polaridades que propone esta investigación, permite referirnos a Uroboros –la serpiente que se crea y devora a sí misma–, símbolo que según Jean Chevalier (2012) en su *Diccionario de los símbolos*, representa “un círculo continuo, que impide su desintegración” en “la manifestación y reabsorción cíclicas [. . .] crea el tiempo, como la vida en sí mismo” (927). En la teoría jungiana, según Erich Neumann (1993), representa también la evolución de la conciencia, y, al mismo tiempo, el corpus de los mitos como la fenomenología de esa misma evolución” (mi trad.; 1993, xiv).

Uroboros, en este caso, sintetiza la circularidad de la argumentación de la poética *self-erasing* en tanto experiencia cognitiva. En esa línea, esta investigación se desarrolla considerando que el proceso (la actividad) camino a, que es la imagen poética, se produce como dialéctica entre polaridades: lenguaje y praxis, mundo interior y exterior, imágenes perceptuales e imágenes rememoradas, lo imaginario y el lenguaje convencional. Este patrón se ve intensificado/alterado por/en la imagen poética, en vista de la arbitrariedad que le permiten sus propios límites y que “desoculta” la precariedad de su forma y contenido: una lógica que incluye y desarrolla la inestabilidad de sus certezas “recogiéndose” en la antinomia, lo confuso, el azar, el residuo y el error de lo incompleto, proyectando a través de la imagen poética, lo que Blanchot (2001) llama una “unión que no forma unidad” (51) de las “huellas de las cosas sensibles” (Baumgarten §28). Por ende, la potencia del lenguaje poético, aquello que atrapa la atención del lector/autor tiene en sus extremos dos posibilidades: por una parte la *epate*, la seducción, y por otra, el extrañamiento de la posibilidad creativa *ex nihilo* (Tesauro). O en otras palabras, se trata de la polaridad *desocultada* por la transformación inconclusa de elementos (palabras, impresiones) que provienen de la intuición y la memoria del propio lector.

## **1. Poesía, epistemología e improvisación**

### 1.1. Poesía como síntesis

Tal como dice Thomas Ernest Hulme (1998) en su ensayo “Romanticismo y Clasicismo” [1924], las palabras y conceptos acerca de la poesía se banalizan hasta no significar casi nada (párr. 14). Uno de los resultados de esta banalización tiene como consecuencia que la poesía, en tanto objeto de análisis, debe sortear una gruesa capa de lugares comunes, ideas y prejuicios que pueden llegar a vaciar de contenido la reflexión y el diálogo sobre el discurso poético. El mismo tipo de problema es advertido, más recientemente, por Oren Izenberg (2011), al tiempo que explica una de las razones para que esto suceda, al afirmar que la poesía “no siempre es entendida como un proyecto literario que aspira a provocar un tipo especial de artefacto verbal distinguido por sus cualidades formales particulares o por sus usos distintivos del lenguaje” (1). Izenberg, podemos deducir, apunta al menos a la percepción general de que la poesía es una práctica escritural dentro de la vida cultural de una lengua, una nación y una tradición, que sirve como tipo de discurso emocional-sentimental, o como discurso académico para entendidos o iniciados. Estos supuestos generales dificultan la comprensión de la poesía como una actividad (“proyecto”) verbal y cognitiva. Lo que sucede es que los procesos lingüísticos de aprendizaje, creación y consolidación de formas y metáforas decantan en formas convencionales de uso práctico que, a su vez, ejercen una fuerza contraria a la energía inicial de las formas.

Aunque pueda parecer injusto, podemos graficar la convención en las máximas de Horacio (2011) para quien la poesía debe “educar y agradar” (14). La afirmación, podría tomarse como ironía, o se podría discutir que significaba, para Horacio, “educar y agradar”. Pero aun interpretando tal criterio literalmente, la claridad del propósito resulta engañosa. No podemos estar seguros de que el poeta, o cualquiera, tenga el deber de “educar y agradar”. Tampoco es fácil, como decimos, interpretar el sentido de “educar” y menos aun de “agradar”. Se sostiene aquí, para efectos de esta poética, que el poema no es una forma domesticada o controlada por la estética y la pedagogía, porque en la metáfora misma, para esta poética, se manifiesta la autonomía del lenguaje. En palabras del filósofo francés Jacques Derrida (1992), “La Metáfora” representa la totalidad del “lenguaje natural”, el cual resulta equivalente a “la totalidad del lenguaje filosófico” (209) anterior a las formas de la convención y a los tropos, es decir, anterior a las formas sancionadas por la convención y la pedagogía.

Las formas del “proyecto literario” que refiere Izenberg, por lo demás, al mismo tiempo responden a fuerzas elementales que parecen determinar todo cuanto ocurre (abstracto o concreto) en las dimensiones del espacio y el tiempo: la atracción (gravedad) y la dispersión. De la relación y tensión entre estas dos fuerzas, surgen el misterio y las paradojas entre pensamiento y lenguaje. Derrida, como acabamos de señalar, establece una relación directa entre “La Metáfora” (con mayúscula), el “lenguaje natural” y “la totalidad del lenguaje filosófico”. Si se considera el interés que este filósofo francés expresa, dentro de su obra, por la fenomenología, la hermenéutica, el pensamiento de Heidegger y la poesía de Paul Celan, podemos asumir que al referirse a “La Metáfora” y al “lenguaje natural”, lo hace apelando, precisamente a la literatura y, específicamente, al comportamiento del lenguaje y del pensamiento en la imagen poética. Naturalmente, no se trata solo de Derrida, hay una cantidad considerable de literatura filosófica que toma a la poesía no en sus aspectos pedagógicos y en su capacidad de generar placer, sino más bien desde su condición de territorio en que el lenguaje ofrece la posibilidad de una percepción nueva o renovadora de la experiencia.

Un enfoque epistemológico se orienta hacia la exploración y las formas en que el conocimiento se origina, antes que por la enseñanza y la tradición. Precisamente, por el hecho de que las formas poéticas resisten la convención, la tradición, la historia y la reflexión teórica, como con Jacques Derrida (1992; 2009; 2011), Martin Heidegger (1992; 2012; 2014), o George Steiner (2001; 2012), la metáfora, la alegoría y la imagen poética son un principio creativo arquetípico (o patrón arcaico) de nuestra forma de percibir y comprender. Esto es posible debido a que “La Metáfora” o “lenguaje natural”, al no regirse por convenciones, nos pone como sujetos que somos en el límite mismo con lo que no-somos, lo que ignoramos y no podemos decir. Esta no es una posición teórica excepcional. Como hemos sugerido, es el misterio que se encuentra en la relación entre pensamiento y lenguaje, el que une a la poesía con la filosofía. En este mismo sentido Vicente Jarque (1992), al abordar la alegoría en el pensamiento de Walter Benjamín, dice lo siguiente: “su visión del lenguaje suponía la existencia de una u otra forma de continuidad preconceptual, mágica, de un vínculo profundo que hundiría sus raíces en la naturaleza. [. . .] Ahora bien, una vez que ha sido postulado el carácter *natural* del lenguaje, no es difícil asumir también el correlativo carácter *lingüístico* de la naturaleza” (132).

La poética, desde la óptica epistemológica, considera entonces al poema como dispositivo-evento lingüístico concreto que sucede al filo del no decir, en la orilla del contacto de la palabra

con el mundo. Esta posición ante el lenguaje –que evoca una condición lingüística primitiva o arcaica– se considera, para efectos de esta poética, como el acto metafórico-alegórico en que la representación que configura el lenguaje poético, o más precisamente la metáfora poética, es la del movimiento/transformación del pensamiento; torsión que es equivalente a la posibilidad de conocer y lo que sea que esto signifique. Ezra Pound hizo su ya famosa explicación sobre las tres maneras fundamentales con que la poesía logra configurar ese plano, puramente intuitivo y dinámico, que media entre el lenguaje, el pensamiento y la naturaleza: la *Melopoeia*, “poesía como música (canto)”; la *Phanopoeia*, “la poesía de la imagen visual”; y la *Logopoeia*, “la danza del intelecto entre las palabras” (ctd. en Nadel 199).

Quizá los malos entendidos con la poesía sean, después de todo, necesarios. Derrida (1992) ha afirmado que la metáfora literaria, poética, es antes que todo una forma de conocimiento, por lo que también se trata de una forma de autoconciencia. El proceso de fosilización del sentido de palabras, metáforas y conceptos, siguiendo a Hulme e Izenberg, es decir, la fosilización de “la danza del intelecto entre las palabras” y del conocimiento en símbolos que imponen interpretaciones sancionadas por la autoridad de la tradición, parece ser inevitable. Este proceso, como hemos comentado, representa la resistencia a la transformación de lo conocido en lo desconocido y/o extraño.

Esta oposición fundamental dentro de la poética, la polaridad entre pedagogía/placer contra la exploración/extrañamiento nos autoriza, al menos, a intentar resolver por nuestra cuenta el callejón sin salida que surge entre la fijación de sentidos y la metáfora poética. En nuestro caso, la poética que se propone es un planteamiento que comprende a la poesía como “un proyecto ontológico: un deseo civilizador que repuebla el concepto y el valor de la persona” (Izenberg 1). Esta “repoblación” del “concepto” y del “valor” resulta imposible sin considerar, como ya hemos visto, el error, los residuos y la anacrónica del lenguaje al nombrar. Porque es la “duda misma” y el “mismo error”, comenta el filósofo Rodolfo Mondolfo (2004), citando a San Agustín, Campanella y Descartes, aquello “que nos da certeza de nuestra existencia: si me engaño existo [ . . . ] Puedo dudar de todo, pero si dudo pienso, y si pienso existo: *cogito, ergo sum*” (180).

La duda fundamental tiene que ver con la propia naturaleza del uno mismo. La pregunta es ¿quién soy? Adentrarse en la duda, desde cualquier dimensión, nos remite al sí mismo. La inestabilidad del lenguaje poético es equivalente a la inestabilidad del conocimiento sobre



nuestra naturaleza esencial. El lenguaje nos engaña, pero el engaño confirma la experiencia de ser, de estar, que finalmente conoce o no, a partir de la duda.

La poesía, que hace su mejor esfuerzo por desprenderse del afán pedagógico y de la pretensión de agradar, intenta en cambio, que el lenguaje exprese de la forma más intensa y radical posible una relación, una dinámica, un ritmo, entre sujeto, lenguaje y objeto. Esta posición, hemos dicho, no intenta redefinir lo que se entiende por lenguaje poético o poema, pues se suscriben las palabras de TzvetanTodorov (1974), quien considera al discurso poético como “principio generativo de una infinidad de textos” (98). Dentro de ese cuadro la poética resulta ser, en palabras del propio crítico, la “disciplina teórica alimentada y fecundada por las investigaciones empíricas, pero no constituida por ellas. Ante todo, la poética debe responder a esta pregunta: ¿qué es la literatura?”. Podríamos responder con las propias palabras de Todorov y decir que la literatura, o más precisamente el lenguaje poético, es, ni más ni menos, que ese “principio generativo de una infinidad de textos”. La respuesta circular, en todo caso, exige reconocer constantes que permitan aproximarnos a aquello que la poesía hace (“infinidad de textos”) y que ninguna otra actividad humana puede lograr sin ser clasificada de poética.

El “poner ante los ojos” que es, según Aristóteles, la función de la metáfora (*Retórica* III 1411 y ss.), podemos interpretarlo como representación de una dispersión (un ritmo, una dinámica) que puede ser, a su vez, interpretada y re-interpretada inagotablemente. La fuerza de esta imagen, que no es –ni puede ser– solo “ocular”, radica en que alude al instante en que la atención es atrapada en el borde mismo en que ella se dirige hacia algo que ya ha desaparecido. En eso consiste la inagotable capacidad generativa de textos que radica en “La Metáfora”, entendida como el “lenguaje natural” equivalente a “la totalidad del lenguaje filosófico” (Derrida, “White mythology...” 209). La “Metáfora”, la imagen poética, la metáfora absoluta e inconceptuable, la “lengua de afuera”, imagen inconclusa e indeterminada del fragmento que interrumpe la inercia del equilibrio, proyectando ante los ojos la refracción (la superficie) de un cuerpo hecho de flujos (superficies) en y del pensamiento.

En el ámbito de las ciencias sociales y los estudios literarios, la reflexión sobre los límites del lenguaje y el conocimiento se enmarca dentro del llamado “giro lingüístico” del pensamiento teórico. Esta expresión fue acuñada en 1953 por Gustav Bergman y popularizada por la influencia y prestigio de Ludwig Wittgenstein y su célebre sentencia del *Tractatus Logico-*

*Philosophicus* (1999): “5.6 *Los límites de mi lenguaje* son los límites de mi mundo” (105). Pero, en este sentido, quizá más importante que Bergman es el trabajo del filósofo norteamericano, Richard Rorty y su libro llamado precisamente *The Linguistic Turn* (1967) que se basa de manera significativa en los alcances del pensamiento de Wittgenstein. Como veremos, la especulación radicaliza el límite existencial de la distancia aparentemente insalvable entre lenguaje, pensamiento y praxis. George Steiner en *La poesía del pensamiento* (2012) lo expresa de la siguiente manera: “suponer que el lenguaje es formal y sustantivamente el núcleo de la filosofía, que los límites de nuestro mundo son los de nuestro lenguaje, que todo acceso a lo existencial es en última instancia lingüístico, es una cosa moderna” (207).

Situándonos en el plano del “giro lingüístico”, lo literario se define por lo que no es (no es información, no es lenguaje ordinario). Entonces ¿cómo es que el lenguaje se muestra no solo como información? ¿Qué significa exactamente alterar (literariamente) el lenguaje ordinario? ¿Cómo se logra en un poema? ¿Cómo funciona en esa dimensión la imagen poética? Considerando los ejemplos que la poesía nos ofrece, tenemos casos muy distintos. Siendo así, aquello que no es “información” funciona como una especie de constante o fondo común a toda forma de lenguaje literario. ¿Cómo traerlo ante los ojos? ¿Cómo identificarlo? ¿Qué significa en realidad el hecho de que sea conocimiento y no información? ¿En qué sentido se habla de conocimiento?

El título de uno de las últimas compilaciones del poeta inglés Tom Raworth, *As When* (2015), puede comprenderse de múltiples maneras, de forma que nos sirve para ilustrar el tipo de refracción a la que nos referimos. La frase, para empezar, puede traducirse como *Así Cuándo* o *Como Cuando* (con o sin tilde), o *Mientras cuando/cuándo*, o incluso, al acompañar el nombre del autor, podría traducirse “Tom Raworth *Como Entonces*”, etc. En la multiplicidad de sus sentidos posibles, ¿qué se nos pone ante los ojos? La percepción casi desjerarquizada de las múltiples dimensiones de lo real: afirmaciones, preguntas, bromas, ironía, o melancolía, estados de ánimo, tonos de voz y de pensamiento, la *Logopoeia* de Pound: “la danza del intelecto entre las palabras” (ctd. en Nadel 199). La amplitud interpretativa de la frase/verso/título *As When* no es símil ni representación de algo en particular, sino más parece parte de la intimidad de una infinidad de textos o sentidos posibles.

La neutralidad o ambigüedad de un título como *As When*, nos recuerda que la entropía de los malos entendidos, la fosilización y la banalización, se ve favorecida también por las formas que culturalmente afectan jerarquizando el orden de los sentidos posibles. Desde el “poner ante los ojos” aristotélico, la imagen visual es asociada con la metáfora poética con una naturalidad que oculta (simula) la tensión que contiene. De alguna manera la palabra poesía y el vocabulario asociado (poeta, poema, lírico, lírica, etc.) se encuentran determinados por esa relación que da preeminencia al estímulo visual y que, de acuerdo a Richard Rorty (2009), explica la dialéctica concreto-abstracto del conocimiento “en los términos de la distinción entre el Ojo del cuerpo del Ojo de la mente, –pensamiento, intelecto, introspección” (mi trad.; 38). Según Rorty, no hay nada que explique el por qué “la metáfora ocular atrapó la imaginación de los fundadores del pensamiento Occidental. Pero lo hizo”. El conocimiento, desde esta perspectiva clásica, griega, está contenido en “la noción de la contemplación [. . .] el conocimiento como el *estar mirando* algo (en lugar de, digamos, acariciar, o pisotear, o tener relaciones sexuales con aquello” (39). El sujeto debe mirar, contemplar para sentir que comprende.

A la relevancia de la metáfora ocular, debemos agregar que, según William Rowe (2014), la capacidad de lectura, hoy por hoy, prácticamente se limita a la narración (25). La imagen poética se lee como “cuadro” de un relato que se nos presenta y, por lo tanto, incluye una jerarquía de relaciones y sentidos ya establecidos (por una mirada/percepción). La expectativa que produce un relato distrae o contamina la atención, anclando los elementos del lenguaje (escrito y hablado), desde la sílaba hasta la frase, al sentido informativo y dramático. Esto último resulta particularmente curioso ya que, por lo menos desde Baudelaire, la imagen poética tiene una posición angular en el funcionamiento del poema, no por su capacidad narrativa, sino porque en ella cristaliza el efecto del tipo de lenguaje del que venimos hablando, el “lenguaje natural” que resulta más misterioso y paradójico que convencional e informativo. Precisamente un lector de Baudelaire, como Walter Benjamin, en ‘La tarea del traductor’ (*Iluminaciones*, 1985) explica que la principal cualidad del lenguaje literario no es la transmisión de información, sino aquello que el texto contiene además de la información. Es esa transmisión de un “algo”, adosado a la información como su revés, la premisa inicial (esencial) de lo literario.

Este algo adosado se expresa de forma más evidente en la propia materialidad y su uso. El teórico inglés Terry Eagleton en *Una introducción a la teoría literario* (1998) recoge los argumentos de Jakobson para intentar esbozar una definición de lo literario, señalando que

sucede “no con base en su carácter novelístico o ‘imaginario’ sino en su empleo característico de la lengua. De acuerdo con esta teoría, la literatura consiste en una forma de escribir, según palabras textuales del crítico ruso Roman Jakobson, en la cual ‘se violenta organizadamente el lenguaje ordinario’ (5).

La concordancia entre estos pensadores pertenecientes a momentos culturales muy distintos parece sustentarse en la intuición, propia de la Modernidad, de que habría un cierto uso del lenguaje que hace que este se muestre o revele como el “lenguaje natural” al que refiere “La Metáfora” de Derrida (“White mythology...” 209): un sistema autónomo, independiente de las convenciones, deseos y necesidades del sujeto. Esta experiencia con/del lenguaje coincide con el surgimiento de nuevas formas de expresión y de conocimiento más allá, por ejemplo, de las convenciones asociadas a la “metáfora ocular” (Rorty 38), pues se trata de una amplificación/intensificación de la capacidad perceptiva, hacia posibilidades fuera de la norma sancionada por el discurso y la convención.

## 1.2. Poética *self-erasing* y su objeto

A pesar de las referencias utilizadas hasta ahora (Hulme, Izenberg, Benjamin y Todorov, entre otros), la poética que se propone, la del *self-erasing* no es un marco teórico que corresponda a un pensamiento cohesionado, aunque comparta (o se apropie de) distintos enfoques que resultan complementarios. Esta poética considera la poesía como capacidad fundamental de creación, desarrollo y transformación del lenguaje y sus metáforas, alegorías, mitos, símbolos, relatos, historia, etc. O, para decirlo de otra manera, es la orilla de tensión y roce entre decir y no decir. Lo que sea que podamos nombrar como la verdad de la poesía tiene que ver, desde esta perspectiva, con ese origen, que determina a su vez la posibilidad del conocimiento, o cierto tipo de conocimiento.

Se trata, podríamos aventurar, de una cuestión ontológica, común, vale decir universal y colectiva; y, por otra parte, en concordancia con lo anterior, es una forma primitiva, arcaica, e incluso pre-conciente y/o pre-cognitiva de exploración en la intuición del sí mismo y del “otro”; la certeza y la duda simultáneas en el tiempo y el espacio del poema. Porque el poema es el dispositivo de tal exploración, y la imagen poética, “La Metáfora” de Derrida (1992), es aquello que, el propio Derrida (2009) en diálogo con Gadamer, permite “el reclamo”, “la interpelación exigente que un poema instituye, la recordación obstinada, pero justificada, de su derecho a hacer valer sus derechos” (24). El reclamo de “La Metáfora” es, para usar las palabras del filósofo español Luis Alegre Zahonero (2017), la “construcción de una unidad de sentido original” (242).

Puede ser que las posibilidades de esa “construcción”, instancia en que el lenguaje nos muestra el patrón de su articulación-relación-mediación entre el sujeto y el objeto, sean lo que Martin Heidegger (1992) llamó “la verdad del ente en cuanto tal” (110), sobre todo al recordar que el filósofo alemán reservaba para la poesía la posibilidad de revelar la verdad. Una verdad entendida como aproximación a una cuestión primitiva y primigenia. En todo caso, al alero de Heidegger, no se trata de una cuestión concreta en el sentido de las ciencias positivas. Tal como explica Gianni Vattimo en *Más allá del sujeto* (1992):

Con esta verdad no podemos tener una relación “científica”: no la podemos demostrar o falsificar experimentalmente. La filosofía, por lo demás, ha definido desde siempre el propio modo de acceso a la verdad utilizando términos como “reflexivo” o “trascendental”, los cuales, más o menos,

aluden al hecho de que en los enunciados filosóficos nosotros tomamos nota de estructuras en las cuales ya siempre estamos y que condicionan también nuestro mismo tomar nota de ellas. (18)

Esta es una advertencia sobre nuestras estructuras hermenéuticas de jerarquía, similitud y representación, pues con la verdad (sea lo que está fuere) “no podemos tener una relación ‘científica’”. Desde cierta óptica –que esta propuesta comparte– se nos dice que, tal como señaló Fernando Pessoa en *La educación del estoico* (2013), “el conocimiento de la verdad es falso en el conocimiento mismo. [. . .] Nacemos sin saber hablar, y morimos sin haber llegado a decir” (61). No es improbable que así sea como entendía la verdad (o su búsqueda) Heidegger, considerando la lectura que hace Vattimo: “esto es, más o menos, lo que quería decir [Heidegger] antes, hablando del hecho de que estamos ‘presos’ y ‘dados a nosotros’ en una red, que es la red de la tradición, de aquello que en el lenguaje nos es transmitido y que condiciona y hace posible cualquier experiencia nuestra del mundo” (18).

Nuestro lenguaje es una dimensión de la que no podemos salir. El condicionamiento que esto supone alcanza, como sabemos, inevitablemente la propia reflexión sobre el lenguaje. Para Platón, nos recuerda Luis Alegre Zahonero, el conocimiento no consistía (aparentemente) más que en recordar algo que ya sabemos o que ya está en nuestro interior. El desciframiento de la naturaleza y sus leyes, demostraría que se trata de principios o nociones que ya contenemos y descubrimos (o re-descubrimos) por medio del lenguaje. “[S]e trata de un ‘recordar’” (56), dice el teórico español, y esto “no exige nada más que *desplegar* el conjunto de conocimientos de los que somos depositarios (aunque no lo sepamos, aunque se nos hayan olvidado) por el mero hecho de saber hablar y, en esa medida, estar atravesados por el lenguaje y la razón”. Por este motivo, continua Alegre Zahonero, “incluso si nos encontramos con algo cuya causa desconocemos por completo, no por ello estamos menos seguros de que *tiene que haberla*” (59). El verdadero problema, que cualquiera ha experimentado, surge cuando intentamos seguir el camino de las causas y los efectos. El filósofo español lo pone en los siguientes términos:

[Si] se nos formula expresamente la pregunta ‘¿qué es un perro?’, tardaremos poco en darnos cuenta de que en cierto modo, se nos ha “olvidado” la respuesta [. . .] la cuestión decisiva es la siguiente: ¿dónde tenemos que ir a buscar la respuesta correcta?, ¿qué tenemos que hacer para ser capaces de *explicitar en qué consiste eso de ser perro?*, ¿cómo podemos averiguar qué es lo que decimos cuando decimos ‘esto es un perro’? En definitiva ¿dónde tenemos que ir a buscar la ‘esencia’ o el *eídos* perro? [. . .] para poder abstraer los rasgos que tienen en común los perros necesitamos antes poder juntar a las cosas que son perros (y distinguirlas de las cosas que no lo son) y, para eso, necesitamos saber ya antes, precisamente, qué es un perro. (61-62)

Una vez aquí, con cualquier interrogación sobre cualquier cosa parece que alcanzamos un punto muerto. El lenguaje y la lógica parecen chocar contra sí mismos al intentar identificar fuentes, esencias, fundamentos. Alegre Zahonero, entonces, vuelve a Nietzsche y a la primacía que le confiere a la metáfora por sobre el concepto, pues con ella se puede sostener, por ejemplo, “que una cosa puede ser dorada y verde al mismo tiempo” (241).

Ahora bien, si esa es la situación de la metáfora, resulta natural extender sus atributos a la alegoría. Según Antoine Compagnon (2011), la alegoría es la “forma retórica de metáfora continuada” (65). En ella, dice Compagnon, “[l]a intencionalidad del texto –eso que Montaigne llama *fortuna*– ha sustituido a la intención del autor y la alegoría desaparece, se disuelve en una polisemia generalizada. Allí donde uno esperaba encontrarla, huye extendiéndose por contagio a toda la literatura: ‘Todo para mí se convierte en alegoría’, dirá Baudelaire” (60). Compagnon rastrea la alegoría en Michel de Montaigne y esa condición de “metáfora continuada” la identifica con lo que el autor de los *Ensayos* llama “un lenguaje abierto” (61). Este “lenguaje abierto”, dice Montaigne, “abre otro lenguaje, y lo saca afuera, como hacen el vino y el amor” (ctd. en Compagnon 61). No pudiendo llegar a nombrar, como sostiene Alegre Zahonero, a las causas últimas de las cosas, la interpretación alegórica nos permite sortear la barrera lógica. En el caso de Montaigne, afirma Compagnon,

[. . .] trata de distinguir la verdadera vía abierta de la vía aparentemente abierta que es en realidad una máscara, porque ‘la confesión de la virtud no importa menos en boca de aquel que la aborrece’. La pareja *abierto/cubierto* no se puede dissociar de una hermenéutica capaz de interpretar la enunciación más acá y más allá del enunciado, y de distinguir la abertura por cobertura de la abertura por abertura. [. . .] para complicar todavía más el problema, lo abierto es al mismo tiempo valorado como si se tratara de la franqueza frente a la mentira, y devaluado como si se tratara de la habladería frente a la discreción. Los términos se intercambian uno con el otro y, para comprender su valor, hay que penetrar en la profundidad de los discursos y sus actos. (62)

De modo que atrapados por el lenguaje, y sin más alternativas para indagar en el mundo, la metáfora y la alegoría nos permitirían abrir “la máscara” del lenguaje. Esta máscara puede ser el lenguaje convencional, que en su presunta claridad, puede lucir “aparentemente” abierto. La dificultad radica en lo intercambiable de los términos que nos llevan a “la abertura por cobertura de la abertura por abertura”. Esta complicación en todo caso, nos indica que efectivamente como señala Montaigne, a propósito de los versos de Virgilio y Lucrecio, las palabras “[s]ignifican más de lo que dicen” (ctd. en Compagnon 63). Esto último, desde la literatura al menos, nos parece natural; no obstante, precisa Compagnon, esto quiere decir que la palabra significa “[m]ás, es

decir, ni otra cosa ni lo contrario”. Por lo que la alegoría en su “forma retórica de metáfora continuada” (65) se plantea como un ahondar en el universo semántico, referencial de la palabra. Son muchos los poemas con que se podría graficar esta situación, podríamos decir incluso que la literatura depende precisamente de esa extraña falta de precisión o de falta de claridad que se da en la polaridad, como señala Compagnon, “abierto/cubierto” del lenguaje. Veamos, en todo caso, un ejemplo muy breve y efectivo, el poema “Or + ange = Orange” de Gonzalo Millán (2008): “La exactitud extrema parece irreal y misteriosa / Porque lo real es siempre algo inexacto. / Una naranja nunca es exactamente una naranja” (24).

El título del poema también involucra la escritura en la ambigüedad del lenguaje. La “exactitud extrema”, si consideramos lo que hemos visto hasta ahora, resulta sospechosa o “irreal y misteriosa”. Esa exactitud podría no ser más que el ocultamiento de lo fundamental (las palabras “[s]ignifican más de lo que dicen”). Tanto la imagen oral como su escritura contienen sus propias formas de ambigüedad, ambas confirman la aseveración de Montaigne citada por Compagnon. Lejos de lo evidente y lo convencional, cada elemento de la imagen poética carga con una red inconmensurable de referencias de las que solo en parte somos concientes, y que en su cruce permanente pueden –o no– detonar intuiciones/evocaciones profundas, remotas y contradictorias, como en este caso, los componentes que forman la palabra, luego la propia palabra que “nunca es exactamente” lo que dice de forma oral o escrita.

Mientras más remotas, mientras más profundas, e incluso mientras más absurdas, las intuiciones resultan más poderosas para provocar el instante del pensamiento ante sí mismo. Luis Alegre Zahonero afirma que “cualquier receptor es capaz de entender la metáfora, aunque se trate de una expresión de *nueva creación* que *construye* una unidad de sentido original. Basta con captar cuál es la *semejanza* que se está *enlazando* entre esos universos de sentido que, por todo lo demás, son absolutamente *desemejantes*” (242). Ante la exigencia, el reclamo del poema por construir o crear “una unidad de sentido original”, el lenguaje y el pensamiento intentan alcanzar el extremo de su total espontaneidad. De modo que la unidad dinámica de la metáfora proyecte la fragmentación del instante, aunque esta no sea más que la soledad del presente en el que la “verdad”, o la perfección/plenitud del juego poético son inalcanzables como la realidad o como la verdad misma. El poema “Leviatán” de George Oppen (2012) algo dice al respecto:

La verdad también es su búsqueda:



Como la felicidad, y no resistirá.

Incluso el verso comienza a carcomerse

En el ácido. Buscar, buscar;

Una brisa suave,

En círculos, muy fría.

Cómo decirlo?

En un discurso común—

Ahora debemos hablar. Ya no estoy seguro de las palabras,

La relojería del mundo. Lo que resulta inexplicable

Es la ‘preponderancia de los objetos.’ Las luces del cielo

A diario con esa preeminencia

Y nos hemos vuelto el presente.

Ahora debemos hablar. El miedo

Es miedo. Pero nos abandonamos uno al otro. (97)

En este caso no se trata, solamente, de que la palabra, como en el caso del poema de Millán, no sea exactamente lo que dice, sino de la búsqueda de la verdad o de aquello fundamental que debería encontrarse más allá de la polaridad “abierto/cubierto” (Compagnon 62) del discurso. La verdad en este poema es la búsqueda misma de ella, pero también, como podemos desprender del título, la búsqueda puede transformarse en un monstruo. Desde la tradición este monstruo, Leviatán, tiene dos caras emblemáticas, por una parte el monstruo creado por Dios, tal como se

cuenta en el Antiguo Testamento, y, por otra parte, desde la filosofía con el trabajo de Thomas Hobbes (*Leviatán*, 1651) sobre la organización del Estado y la sociedad. Ese monstruo, en el poema, es el propio lenguaje que nos empuja a decir, a buscar la verdad (“ahora debemos hablar”, “Y nos hemos vuelto el presente”), y en esta actividad nos devora como el tiempo mismo. El lenguaje, las palabras, son la “relojería del mundo” y como tal se erosiona (“comienza a carcomerse”), incluso (o sobre todo) en la proyección de imágenes muy concretas como “una brisa suave” o “las luces del cielo” que llegan a resultar inexplicables. ¿Cómo hablar de lo inexplicable, de la “preponderancia de los objetos”? El presente que somos, en que estas cosas nos suceden, dice el poema, nos impone, atrapados como estamos en el lenguaje, a decir, a hablar. De la conciencia de esta empresa sin fin, absurda incluso, surge el miedo. Convertidos en “el presente” el miedo es el miedo al error, a la comunicación defectuosa, pero aun así (o por eso mismo) dice el poema, “nos abandonamos uno al otro”. Es el propio error de “La relojería del mundo” lo que nos lleva aceptar la duda, el misterio, el no saber y la contradicción, asumir que tanto lo “uno” como lo “otro” resultan incognoscibles, a menos que podamos ser aquello “otro” que abandonamos. Este abandono, que es el fracaso de la mente ante el monstruo-verdad-Leviatán, porque, como se indica en el segundo verso, esta búsqueda es como la búsqueda de la felicidad y como tal “no resistirá”.

Consideraremos como verdad, para efectos de esta poética, al hecho compuesto por lo que conocemos y lo que desconocemos, y al juego del intuir y del hacer con palabras que son y no son cosas-objetos en el tiempo y el espacio. Si la “verdad” es un sistema de “juego”, este “juego” para alcanzar la experiencia del instante como “unidad de sentido original”, está en oposición al “yo” empírico que intentará encauzar la percepción dentro de modelos interpretativos conocidos, que le proporcionen uno o varios sentidos, que le permitan sentir que contempla, mira y comprende. Y es esta condición mallarmeniana (antagonismo entre la verdad y el yo) la que explica el nombre mismo de esta poética que reconoce en sus metáforas una resistencia contra las necesidades y deseos de autoafirmación propios del autor.

### 1.3. Volver al oído: improvisación y desprendimiento

En rigor, el término con que clasificamos esta poética, *self-erasing*, proviene del campo de la improvisación musical. El guitarrista inglés Derek Bailey, reputado guitarrista de jazz, en su álbum *Fearly Early With Postscripts* (1999), incluye un breve monólogo llamado donde afirma que el tipo de música que le interesa e intenta ejecutar es “*Self-erasing*”. Esta última como forma de ejecución musical intenta alcanzar absoluta espontaneidad. Cuando Bailey habla de música *self-erasing*, se refiere a un método y a un modo en que la música parece rozar la pura exploración de la zona que media entre el sonido y el silencio. A través de la improvisación, un ejecutante puede sortear el control o los filtros de la personalidad y la cultura. La improvisación, en tanto idea y método, es un dejar hacer, un “emerger” de una actividad exclusivamente humana (cualquiera) en el estado más primitivo/arcaico posible.

Otro importante compositor británico, Cornelius Cardew, en “Hacia una ética de la improvisación” (1971), sostiene, en sintonía con Bailey, lo siguiente:

Dos cosas desarrollándose al mismo tiempo de forma azarosa de pronto sincronizan de manera autónoma y te arrojan hacia una nueva fase. Parecido a las postas de seis días en el ciclismo en que impulsas a tu compañero en la siguiente etapa con un buen apretón de manos. Sí, la improvisación también es un deporte, y un deporte de espectadores en el que el más sutil intercambio a nivel físico puede darnos algo de alivio ante el misterio de estar vivos. (mi trad.; párr. 13)

Cardew llama la atención sobre la importancia que tiene la sincronía del azar, y cómo esta sincronía es fruto de un trabajo colectivo. El ejecutante (músico o poeta) impulsa o arroja con su trabajo a su compañero (quienquiera que sea) hacia una nueva fase en la que el “oyente” (lector, en este caso) es el terreno en que la experimentación se lleva a cabo ofreciendo “alivio” al “misterio de estar vivo”. La conclusión resulta enigmática, pues relaciona conceptos como “misterio” con “vida”. Pareciera que para él la experiencia de la improvisación puede hacernos evocar, intuir o comprender algo (insospechado) sobre nosotros mismos (“el misterio de estar vivos”). Siguiendo a Cardew, tenemos que la metodología de la improvisación “no puede ser ensayada. La práctica sustituye al ensayo, y una cierta disciplina moral es parte esencial de esta práctica” (mi trad.; párr. 14). La improvisación, entonces, es una cuestión estética de formas, una “sincronización” autónoma, que demanda y revela cierta posición ética respecto de sí misma como práctica, como un hacer. Ahora, no es superfluo considerar, en este punto, que Cardew llegó a este tipo de consideraciones tras un largo proceso de reflexión que lo llevó a asumir una

perspectiva histórico marxista (que llegaría definir más tarde como maoísta). Su relación con la música experimental contemporánea fue conflictiva y en algunos aspectos sus consideraciones son similares a lo que propone la poética que aquí se trata. Cardew, alumno aventajado de Stockhausen, renunciaría a su influencia, escribiendo contra las bases de su música (y contra la de John Cage) en *Stockhausen serves Imperialism* (1974), acusándola de cultivar un aura semireligiosa en su trabajo. Para el músico tal aura era evidentemente premeditada y superficial. Aquello era expresión/manipulación propia de una forma de pensamiento que definía, apoyándose en Marx, como “pensamiento imperialista”. El imperialismo, a su entender, a partir de Marx, vía Lenin, no era la política de un determinado país o de una clase, sino que una forma de pensar, que se expresa por razones perfectamente objetivas con mayor intensidad en una clase social (que establece una relación prioritaria con la riqueza) y en los lugares donde esa clase social (como aspiración) logra la hegemonía. Tal forma de pensar, según Cardew, debía ser denunciada y combatida. Un arte absolutamente apegado a sus raíces, así como un arte absolutamente indefinible podían evitar el control de ser un bien de consumo. Lo que es de todos y lo indefinible son cuestiones sin precio. Y es en este sentido que el planteamiento que citamos nos resulta útil.

Existe una concordancia entre la resistencia a la autoafirmación de la improvisación musical (considerando, al menos, a Bailey y a Cardew como referentes) y el de esta poética. Cuando Tom Raworth (2003), en su poema “Movimiento perpetuo”, dice: “aprendiendo a ver lo que otros ven / no existe la superioridad” (mi trad.; 170), está proponiendo una poética que descansa en una relación y en un procedimiento de horizontalidad con el otro, que, a su vez, nos remite a algo parecido a lo planteado tanto por Cardew como por Izenberg, y que distingue la poesía en tanto “deseo civilizador que repuebla el concepto y el valor de la persona” (Izenberg 1). Hablamos entonces, de una “ética”, comprendida, utilizando las palabras de Oscar Terán (1995), “como el estudio del yo en relación consigo mismo, y en tanto esta relación conduce a que el individuo se constituya como sujeto moral” (34). Pero como se trata, reiteramos, “del yo en relación consigo mismo”, esa moral tiene que ver en primer lugar con las fuerzas o pulsiones que conforman al sujeto. Se coincide aquí con Nietzsche, quien, de acuerdo a Gilles Deleuze (2013), “denuncia el alma, el yo, el egoísmo, como los últimos refugios del atomismo” (16). Para Nietzsche, el egoísmo —explica Deleuze— “es la mala interpretación de la voluntad”, y se opone a la “virtud del desinterés”.

A partir de Nietzsche, buena parte de la modernidad define la actividad del artista como una “relación desinteresada” –quizá la más desinteresada de todas– entre el objeto artístico y el sujeto. La conciencia de sí mismo es conciencia del otro, de lo otro que no es uno-mismo. Sin embargo, advierte el poeta Antonio Gamoneda (1997), aunque esa fuera la intención del artista, tal desinterés no es efectivo, ya que el objeto artístico en tanto actividad, “suscita unas respuestas de mi sensibilidad. No puedo desinteresarme de este asunto” (15). Gamoneda comprende que la atención sobre cualquier cosa es percepción del “Yo-mismo” y que, desde esta alteración en la conciencia de sí, operamos de acuerdo a intereses y necesidades personales. Ante esto los principios de la “improvisación” musical permiten mantener la atención y el interés, precisamente, en la distancia entre objeto y palabra, y en el momento en que sorpresivamente se encuentran como fuerzas que se atraen o rechazan entre sí dentro de los límites (la configuración) de la imagen poética.

La relación desinteresada que supone la imagen poética significa asumir la humillación de una derrota no solo conceptual, sino que existencial. La refracción de la palabra, la metáfora, su imagen y su sonido son devaluaciones de lo real dispuesto ante los ojos como algo que ya no está, o que estará. Emily Dickinson (2015) en su poema “812” describe las impresiones del proceso por el cual el pensamiento agota la intuición de lo real, lo que sucede.

Hay una Luz en la Primavera

No presente en otra

Estación del Año –

Cuando Marzo acaba de llegar

Un Color se mantiene más allá

En Solitarios Campos

Que la Ciencia no puede abarcar

Pero que siente la Naturaleza Humana.

Espera sobre el Césped,

Muestra el Árbol más lejano  
Sobre la más lejana Cuesta que conoces  
Casi te habla.

Entonces mientras los Horizontes dan un paso  
O el Mediodía informa allá  
Sin la Fórmula del sonido  
El color pasa y nosotros esperamos –

Una cualidad de pérdida  
Afectando nuestra Alegría  
Como el Comercio había súbitamente usurpado  
El Sacramento. (263)

Pareciera que la ganancia del conocimiento y/o del placer estético, por ejemplo, que se revelan a lo largo del poema a través de la descripción de la emoción que produce la singularidad de la “Luz de la Primavera” que es única, y tan abstracta que brilla “más allá / En solitarios Campos / Que la Ciencia no puede abarcar”, solo nos confirma aquella “cualidad de pérdida” que define nuestra percepción del tiempo y el espacio. La intensidad de esta luz alcanza el fondo de la memoria y la imaginación al iluminar “el Árbol más lejano / Sobre la más lejana Cuesta que conoces”. Entonces, cuando aquello tan refinado, tenue y preciso, “Casi te habla”, aunque “Sin la Fórmula del sonido”, todo ha pasado; la luz es ahora “Una cualidad perdida / Afectando nuestra Alegría”. Y es el yo, el sujeto, que aquí intenta la descripción de una emoción inabarcable, el que hace “Comercio” (lucra) con “El Sacramento” de la verdad poética intraducible. Se podría argumentar que esta humildad no es tal porque el poema apela a una sensibilidad selectiva, elitista, sostenida por conceptos relacionados con la religión al definir, en la última estrofa, la experiencia de algo inefable como “Sacramento”. La mención negativa al “Comercio” como mácula o devaluación del “Sacramento”, bien puede leerse como una contradicción para alguien como Dickinson, quien vivió toda su vida en el seno de una familia y de una sociedad

fundamentalmente protestante y de corte puritano que estableció una relación con el dinero que dio origen al capitalismo norteamericano. Es posible sostener aquello, pero sería una caricatura. Parece más natural interpretar que con “Sacramento”, Dickinson intenta mostrar aquello que no tiene precio, que no puede medirse. Es precisamente esta mirada sobre el “Comercio”, junto con hacer del poema la confirmación de un hecho en el que no hay ningún sujeto lírico, salvo el desarrollo del pensamiento, lo que permite sostener que la intención del poema es la proyección más clara posible de un problema complejo como es la emoción profunda ante la experiencia de estar vivo y la agobiante brevedad de tal plenitud.

## **2. La metáfora poética y la epistemología**



## 2.1. El lenguaje poético, la metáfora y el sujeto

Contamos con una extensa tradición de estudios en el área de las humanidades que insiste en indagar en el lenguaje literario, sus formas y efectos, porque tal lenguaje nos permitiría contemplar y analizar la actividad que se da en la frontera u orilla de roce y erosión entre el lenguaje, el sujeto y el mundo. En el lenguaje literario, o más específicamente, en el lenguaje poético, se activan, al mismo tiempo y lugar, dos dimensiones antagónicas del lenguaje con mayor intensidad: la metáfora y el sujeto; o si se quiere un equivalente, para efectos de la poética *self-erasing*: la metáfora poética y el poder del lenguaje. Evidentemente una poética entendida bajo estos principios desemboca en ideas o criterios que afectan a otras nociones como son el lenguaje y la conciencia misma, entendida como un plano de la experiencia cuyo medio principal es el lenguaje.

La reflexión filosófica, así como la teoría literaria, la crítica, junto a la propia tradición literaria y poética, nos dicen que, si deseamos ver cómo se comporta el lenguaje más allá del plano práctico, informativo, didáctico, convencional, narrativo, recreacional –que se articula a través de los discursos, motivos o tropos usuales– una alternativa es ir al poema. Estamos, naturalmente, circunscritos a un marco teórico, histórico, cultural, que a grandes rasgos podemos definir aun bajo los efectos del Modernismo (se incluye el postmodernismo, modernismo tardío, etc.), en el sentido de que el Modernismo, en tanto actitud y reflexión estética, promueve el cambio y la transformación del pensamiento y la materia, las formas del lenguaje y su contenido, lo que implica (e implicó) una ambición de transformación no solo en la expresión artística, sino en lo cultural, social y político en una dimensión muy amplia. La vigencia o resistencia de los planteamientos del Modernismo pueden verse en todas las expresiones artísticas, así como en la discusión teórica acerca del llamado posmodernismo. Sin embargo, los planteamientos del Modernismo relacionados al arte y la literatura, como ha señalado buena parte del estructuralismo y posestructuralismo (y se volverá a señalar acá), son tan arcaicos como la idea de un origen poético para el lenguaje y la conciencia. La importancia fundamental de la constante transformación de las cosas, y cómo esta transformación puede evocarse y hacerse presente, ha formado parte del acervo cultural de la humanidad. De manera muy general, podemos decir que tales ideas se hacen presentes en el pensamiento de occidente, por ejemplo con Heráclito y buena parte del llamado pensamiento presocrático; así como en oriente con la

concepción de polaridades cuya interacción u oscilación son el fundamento de la realidad que percibimos. Para el Modernismo el dispositivo artístico, la obra de arte, y para la poética, el poema es expresión o proyección de esa tensión, pues allí se ubica e intenta mostrárnosla, es decir, intenta hacernos ver las fuerzas que operan en la trama de la experiencia, de lo percibido.

La poética que se propone en esta investigación ahonda en la relación dialéctica-polar ya señalada en el lenguaje: la metáfora y el sujeto. Esta oposición se traduce en que a mayor intensidad del lenguaje literario hay una menor presencia o control del sujeto sobre él. La naturalidad con que se puede aceptar esta premisa, sobre todo en la literatura moderna, no significa que la literatura sea un campo en que el lenguaje se expresa libre de “intencionalidad”. Michel Foucault a propósito del lenguaje literario en *El Pensamiento del Afuera* (2014) advierte que el discurso reflexivo y las imágenes pueden tener un “espesor” que “deposita significaciones preconcebidas” o “la vieja trama de la interioridad” incluso en las figuras/imágenes más neutras y/o improvisadas (24). En la literatura abundan discursos que fundan su posición estética (y epistemológica, reflexiva) en la manifestación, por medio de dispositivos literarios, de la personalidad o la “interioridad”. Con el aparente apogeo o predominio de la narración y el relato en la literatura contemporánea, la ecuación lenguaje literario versus sujeto parece inclinarse a una dialéctica que confiere al sujeto el control del dispositivo (Rowe, 2014).

Casos como el del poeta chileno Juan Luis Martínez (1942-1993) resultan ser una excepción que confirma la regla. Martínez trabajó la tensión entre autoría y anonimia con una serie de recursos (cambio de nombre, nombre tachado, lenguaje objetivo, la cita, etc.) que hacen patente la voluntad por desaparecer. Gonzalo Millán (1947-2006) es otro poeta que en nuestra tradición podría inscribirse dentro de la línea de Martínez, en el sentido de intentar (acentuando otros recursos), si no una borratura del sujeto autor, a lo menos controlar su intromisión y manipulación emocional. Lo mismo podríamos decir de Elvira Hernández (1951) y en alguna medida también de Carlos Cociña (1950), así como del tono menor, la voz baja, de un poeta como Jorge Teillier (1935-1996). Son solo ejemplos, sin duda hay otros, pero lo que se intenta graficar es que a pesar del trabajo de poetas como los recién nombrados (y de otros), al menos en nuestra tradición, el tono menor, la voz baja, o el esfuerzo declarado por intentar borrar el control de la autoría, no es lo que abunda. Más bien lo contrario.

La narración convencional compromete necesariamente a un sujeto y una biografía o historia con símbolos más o menos ordenados de forma comunicativa. La poética que se propone y describe en este trabajo se orienta en sentido contrario al de la narración. Se boga aquí por un lenguaje anti-histórico o pre-histórico/simbólico, en que el sujeto es inestable, tenue, en movimiento/mutación. Luego, identificamos ese lenguaje como esencialmente poético y tiene como piedra angular el más arcaico de los motivos: la alegoría/metáfora. Si como dice la tradición la poesía comparte un origen con el lenguaje, el pensamiento y la conciencia la alegoría-metáfora es/son un elemento indispensable para comprender la manera en que traducimos el mundo, el propio lenguaje y la conciencia.

La metáfora, como cualquier objeto concreto o abstracto tiene procesos, desarrollos, historia. El uso de la metáfora y la reflexión sobre ella como recurso expresivo tiene sus antecedentes en el origen mismo del mito y la historia. El mundo del hombre comienza con el lenguaje. En Homero y la Biblia (por poner solo dos ejemplos), el uso de la metáfora es fundamental. Así como en la historia de la filosofía, la metáfora y la alegoría, se encuentra presente desde los fragmentos de pensamiento presocrático, para posteriormente ser discutida por Platón, Sócrates, y Aristóteles (*Retórica* III 1411 y ss.). Luego tenemos la historia de la retórica como disciplina, y sus múltiples formas de clasificar distintas formas de metáfora, y la poética como reflexión sobre la poesía. Asimismo pareciera que cuando la poesía es motivo de reflexión filosófica (Baumgarten, Heine, Schelling, Schlegel, Novalis, Goethe, Hegel, Heidegger, Derrida, Blanchot, Bachelard, etc.), tal reflexión termina centrada en el funcionamiento de la metáfora a nivel del pensamiento puro. A veces parece insinuarse que la metáfora es la forma de fondo del pensamiento.

A la metáfora en términos muy convencionales, muy generales, se le asocia principalmente a la semántica, a la creación de sentido mediante comparaciones. De manera que el sujeto pueda comprender, traducir, y comunicar. Eso por una parte, porque en este estudio consideramos que la metáfora y la alegoría estrictamente poéticas tienen un comportamiento, un efecto, distinto al resto de las imágenes y símbolos de representación convencionales. En la metáfora se hace efectiva la atenuación al máximo del sujeto (conciencia) pudiendo percibirse aquello que la hace distinta al resto de las herramientas del lenguaje, y que favorecen la aparición de lo que Octavio Paz (2015) llamó, al intentar definir la poesía, “lenguaje en estado natural” (37). Sostenemos que en el centro de ese “lenguaje en estado natural”, o irrigado como un sistema nervioso, se

encuentra la coordenada de su capacidad alegórica y de la energía de sus metáforas el *conceit* o el grado cero efectivo del discurso, oral y/o escrito. Jacques Derrida (2009), en diálogo con Gadamer, afirma: “El poema constituye, sin duda, el único lugar propicio para la experiencia de la lengua, esto es, de un idioma que a la vez desafía para siempre a la traducción y apela entonces a una traducción conminada a hacer lo imposible, a volver posible lo imposible en ocasión de un acontecimiento inaudito” (14). Ese acontecimiento inaudito se da en un diálogo “allí donde”, dice Gadamer, “el *pensamiento o la poesía* pugnen por abandonar las formas tradicionales para ponerse a la escucha de nuevas orientaciones extraídas de su propia lengua materna”.

Resulta innecesario pretender una literatura libre de narración, pero sí podemos precisar que dentro de la literatura y el lenguaje literario nos interesa la poesía, la poética, el poema y su piedra angular (al menos desde la Modernidad): la imagen poética. De esta manera, como ya dijimos en la introducción, a lo largo de esta investigación se alcanzar una aproximación adecuada a los conceptos de imagen poética, alegoría y metáfora poética, como elementos o herramientas retóricas y/o antiretóricas complementarias aproximándolas a las ideas de “metáfora absoluta” o “inconceptuable” (Blumenberg, 2003), “metáfora antirepresentacional” (Rorty 2009), o “metáfora metaforizada” (Ankersmit, 2014), lenguaje/pensamiento “del afuera”, “sin sujeto”, imagen que es ausencia del objeto (Foucault, 2014; Blanchot, 2001; Levinas, 2001), “poética radical” (Rowe, 2014). Como veremos la coincidencia de estos y otros conceptos reside en una noción de la metáfora que se resiste a, digamos, los “buenos modales” del discurso; sus reglas tácitas o no. Tal resistencia roza u oscila al límite del decir y no decir, de forma tal que la oscilación entre la palabra y el silencio se ve empujada a la intuición de una palabra, una alegoría, metáfora, que no sea un discurso.

A pesar de la contemporaneidad a la que apela la perspectiva de esta investigación, tomaremos como núcleo de toda ambigüedad poética, la noción retórica renacentista del *conceit* en los términos que Alexander Baumgarten estudia al poema en sus *Meditaciones filosóficas* (2014 [1735]). En este texto Baumgarten consideraba que “el discurso sensible perfecto es el POEMA” (26), y en el análisis crítico de lo que en el poema sucede se propone una descripción que coincide o encaja con las consideraciones sobre el lenguaje poético de buena parte de la crítica estética romántica, el modernismo, la fenomenología, el estructuralismo, la deconstrucción, y la filosofía analítica. En cuanto al *conceit*, como núcleo y/o sistema nervioso

de la metáfora poética, la retórica –en términos generales– lo diferencia de la metáfora por ser esta más elaborado, una cuestión de ingenio. Por consiguiente, una de las características del *conceit*, como núcleo, o sistema nervioso del “discurso sensible perfecto” es su ambigüedad de sentido.

En el caso de la ambigüedad del lenguaje literario, fue el inglés William Empson quien en *Siete tipos de ambigüedad* (2006 [1930]) se encargó de llamar la atención sobre su importancia. Dice Empson que:

[C]onsideramos ambiguo, creo, cuando detectamos un enigma respecto de lo que quiere decir un autor, en lo cual sea posible externar opiniones sin una malinterpretación pura [. . .] Una ambigüedad, en el habla común, significa algo muy marcado, y por regla, ingenioso o falso. Propongo emplear el término en sentido amplio, y me parecerá pertinente para mi tema todo el matiz verbal, por ligero que sea, que permita reacciones alternas a la misma porción de lenguaje. (15-25)

La ambigüedad está presente en el análisis de cualquier afirmación, pues “seguirá cualquier dirección que desee quien explique” (26). No obstante, hay una diferencia, señala Empson, ya que “puede decirse que entre pensamiento y sentimiento [. . .] entre el hecho declarado y la circunstancia de la declaración”, ante un enunciado cualquiera uno “se enfrentaría de continuo a una especie de ambigüedad debida a las metáforas [. . .] pues la metáfora, más o menos implícita (para que opere de forma inconsciente), es el modo normal de desarrollo de un idioma” (27).

Ahora, con respecto al *conceit*, se han distinguido de dos tipos: el de Petrarca, imágenes de experiencias y cualidades físicas descritas con metáforas inconmensurables, hiperbólicas; y el metafísico, del tipo cultivado en Inglaterra principalmente durante el siglo XVII. Se trata de una cuestión intelectual, abstracta y paradójica pues, de acuerdo a Frank J. Warnke y Claudia Brodsky Lacour, “incluye la lógica antimimética de la metafísica”, lo que relaciona al *conceit* inmediatamente con la alegoría (Preminger et al. 231-232). Este estudio condensará los atributos del *conceit* en la idea del *turn of thought* (torsión/giro del pensamiento), vórtice o vortex, del tipo formulado por el vorticismo inglés de Ezra Pound y Wyndham Lewis . Como intentaremos ir explicando, el giro o torsión del pensamiento del que hablamos se produce por la concentración de una capacidad de atención desinteresada, que no se resiste a la contradicción y la paradoja.

La aparente relevancia que la reflexión literaria, la teoría y la filosofía, le conceden al lenguaje literario mismo (o lo que sucede con el lenguaje en la literatura), al poema (en tanto

dispositivo en que se concentran e intensifican esos fenómenos particulares del lenguaje), y a la poética (como conjunto de criterios reflexivos para interpretar lo que un poema hace) permite asumir que las conclusiones posibles de una poética *self-erasing* son de un carácter general y epistemológico. Ese decir que va más allá de lo literario.

Quizá no podría ser de otro modo, el lenguaje es la herramienta epistemológica, e indagar en él es un asunto acerca del traducir, interpretar, comprender y conocer. Más aun si la forma más radical del mismo es el dispositivo artístico (objeto producto de un máximo esfuerzo intelectual o emocional en cualquier área). En este caso la poesía y el poema, que asumen un compromiso particular con el lenguaje o una responsabilidad exclusiva con él. Por lo tanto, al hablar de literatura y de lenguaje literario, en el sentido que interesa para esta poética, no hablamos necesariamente de narración, sino de un cierto modo, en que múltiples y distintas formas de interpretar relaciones lingüísticas son posibles simultáneamente con un mínimo o ningún tipo, de jerarquización discursiva convencional.

Las particularidades de la alegoría poética como serie de metáforas de las que hablamos, se irán desarrollando en el transcurso del documento, pero una idea general, a la que retornaremos insistentemente, es la que propone Hans Blumenberg en *Paradigmas para una metaforología* (2003): “Nuestra ‘metáfora absoluta’ se encuentra aquí en el sentido que Kant le daba al símbolo ‘transporte de la reflexión sobre un objeto de la intuición, a otro concepto totalmente distinto, al cual quizá no pueda jamás corresponder directamente una intuición’” (46). Blumenberg, asimismo, indica que aunque la alegoría, a diferencia de la metáfora, “no es el pensamiento concebido ya en imagen”, “puede asumir la función de la metáfora” (66-67).

Como vemos Blumenberg, remitiéndose a algunos postulados de Kant, desecha la discusión sobre símbolo y, volviendo a la metáfora, reconoce en ella como fundamentales: 1. El movimiento: el “poner ante los ojos” que es la metáfora según Aristóteles (*Retórica* III 1411 y ss.), que a su vez identifica la liberación de energía de la imagen poética, o *energeia* (también *enargeia*), que para Longino (2014), se trata de la “imagería vívida” (15) o (*phantasia*), la cual supone una relación recíproca entre las imágenes mentales y el estímulo de las emociones (*pathos*), y por lo tanto se relaciona con la *psychagogia*: conducir o seducir la mente. De acuerdo a Quintiliano a través de la *energeia* se penetra en la imaginación visual del oyente involucrándolo en el asunto del discurso, así el orador puede persuadir con mayor efectividad

que apelando simplemente a una argumentación lógica (Webb 1-22). Blumenberg señala el “transporte”, el movimiento de la reflexión como contenido, lo transportado, pero también la reflexión misma como movimiento, en tanto contiene lo que podemos llamar, citando a Benjamin (2017) “momento cognoscitivo” (10). 2. La hermenéutica: junto con ser movimiento (a su vez transportado) la reflexión como “momento cognoscitivo”, como conciencia, es interpretación de los elementos que conforman ese momento. 3. El misterio y el enigma: la reflexión se dirige al objeto que es intuición de algo, es decir algo de lo que no podemos asegurar casi nada, que no podemos representar. 4. La representación: llegamos entonces a un “otro concepto totalmente distinto” de aquella “intuición” original.

En resumen, aquello que la intuición percibe es transformado inmediatamente por el pensamiento en algo que ya no es aquello original y se relaciona con él. Con esto Blumenberg también hace patente un problema epistemológico: ¿Qué tipo de conocimiento permite la literatura más allá de la confirmación de los límites del lenguaje para representar la realidad? Terry Eagleton (1998) resume el problema al que se enfrenta la teoría:

En esta forma la crítica literaria se convierte en un asunto irónico y poco seguro, en una aventura desconcertante hacia el vacío interior del texto que pone de manifiesto el carácter ilusorio del significado, la imposibilidad de la verdad y las argucias engañosas de todo discurso. En otro sentido, empero, esta desconstrucción anglonorteamericana no es otra cosa que el retorno del antiguo formalismo de la Nueva Crítica. Esta vez sus características se intensifican, pues mientras para la Nueva Crítica el poema indirectamente discurría sobre la realidad extrapoética, según los desconstruccionistas la literatura testifica sobre la imposibilidad de que el lenguaje pueda hacer algo que no sea hablar de su propio fracaso, a la manera de un fastidioso charlatán de cantina. La literatura es la ruina de toda referencia, el cementerio de la comunicación. (91)

Varias escuelas teóricas se mezclan, en las palabras de Eagleton, con el mismo problema epistemológico. La literatura entonces, ¿es una prueba de que es imposible alcanzar una verdad objetiva, positiva, de algo a través del lenguaje? O quizá se trate de algo distinto. Algo como lo que indica el poeta Jean Lescure: “Quiero decir con esto que no me interesa saber por qué y cómo quiero hablar. Eso sería romanticismo, psicología, bricolaje. Lo que me interesa es que el lenguaje mismo, en sí mismo, por sí mismo, quiere decir algo” (ctd. en Queneau et al. 183).

Aquella pregunta sobre el conocer, así como los conceptos e ideas sobre lenguaje, sujeto y mundo dentro del marco que hemos insinuado con una respuesta como la de Lescure, sitúan a esta poética, como hemos dicho, dentro de una estética modernista vinculada con los principios poético-creativos generales de la vanguardia: 1. Todo individuo es artista/poeta en tanto tiene las

capacidades para hacerlo. 2. La actividad artística es fundamentalmente una forma exploratoria, liberadora del pensamiento y por lo tanto de la vida del sujeto, que rarifica los códigos de interpretación y que en virtud de esta rarificación produce una intensidad en la que la necesidad del sujeto se funde o desaparece en y con la necesidad histórico-político-social, lo que Barthes (2012) llamó “grado cero” de la escritura.

Es cierto que Barthes (como Blanchot, Derrida y Levinas) habla del lenguaje literario refiriéndose específicamente a la escritura. Aquí, para efectos de lo estrictamente poético, asumimos que en su mayoría, lo que se dice de la escritura literaria, de la metáfora y de la alegoría, es pertinente para abordar el poema tanto en su expresión oral como gráfica. Lo importante ahora, en todo caso, es que ese “grado cero” de la escritura es una suerte de estado que alcanza la literatura. Veamos lo que dice Barthes en *El grado cero de la escritura* (2012):

Partiendo de una nada donde el pensamiento parecía erguirse felizmente sobre el decorado de las palabras, la escritura atravesó así todos los estados de una progresiva solidificación: primero objeto de una mirada, luego de un hacer y finalmente de una destrucción, alcanza hoy su último avatar, la ausencia: en las escrituras neutras, llamadas aquí “el grado cero de la escritura”, se puede fácilmente discernir el movimiento mismo de una negación y la imposibilidad de realizarla en una duración, como si la Literatura que tiende desde hace un siglo a transmutar su superficie en una forma sin herencia, solo encontrara la pureza en la ausencia de todo signo, proponiendo en fin el cumplimiento de ese sueño órfico: un escritor sin Literatura. La escritura blanca de Camus, la de Blanchot o de Cayrol por ejemplo, o la escritura hablada de Queneau, es el último episodio de una Pasión de la escritura que sigue paso a paso el desgarramiento de la conciencia burguesa. (11)

Vale la pena la cita completa. El pensamiento de Barthes hace evidente su conciencia de las vanguardias y el proceso que ellas significan en el lenguaje literario que apunta a ese “sueño órfico”. Escrituras de fuerza negativa, pues se erigen desde la “negación” del conocimiento, por ejemplo, de la historia y del sujeto. Barthes, además, paradójicamente, ve en estas “escrituras neutras” una “Pasión” política, pues representan el “desgarramiento” permanente de la “conciencia burguesa”, precisamente porque la negación de la historia y el sujeto que, como iremos viendo, sucede en este lenguaje (el de la metáfora poética) como amenaza al poder de cualquier ley, legislación o sistema jerárquico. El “grado cero”, finalmente, es metáfora del ideal vanguardista (de raíz mallarmeniana) de que sea el lenguaje el que habla o dice, y no el autor, en una suerte de transparencia en la que se despliegan todas las posibilidades (a su vez alegorías) de sentido sin concretarse alguna (narrativa, tropo) en específico.



Según Gerald L. Bruns (2001) “La poesía atestigua por la resistencia del lenguaje –y, por defecto, por la irreductibilidad de todo lo que existe– ante la conciencia, la intencionalidad, o los trabajos del sujeto lógico ejercitando el control conceptual sobre lo que sea que se le presente” (mi trad.; vii). Por lo tanto no se trata aquí de inaugurar una forma creativa original, antes que replantear o visitar la que es en efecto una tradición poética. Y, en este replantear, volver a los hechos del lenguaje bajo el efecto poético, su resistencia/irreductibilidad. Lo que en esa situación nos muestre el lenguaje, el grado cero de un poema, por ejemplo, será una intuición del alcance de nuestra ignorancia.

## 2.2. Poesía y relevancia del lenguaje literario: fenomenología y epistemología

El análisis y descripción del poema y la poética se fijan una y otra vez en la resistencia, interferencia o interrupción que resulta ser el lenguaje poético –oral o escrito– respecto del lenguaje convencional. Sin embargo, aunque se trate de una forma definida por el movimiento, es decir la ambigüedad, las ideas generales y estables de los estudios literarios que se nutren filosóficamente de la fenomenología, resultan valiosas para presentar de forma ordenada un vocabulario y un conjunto de ideas que representan la base reflexiva de la poética que se intenta desarrollar. En este sentido *La estructura de la obra literaria* (1960) de Félix Martínez Bonati, resulta una guía para la distribución y jerarquización de los contenidos.

Buena parte de la fenomenología alemana está sintetizada en el trabajo de Martínez Bonati, que además se orienta al análisis del discurso literario y la poética. Esta conjunción entre bases filosóficas y objeto de estudio resulta ser, en general, la misma que comparte el estructuralismo, el postestructuralismo, y, en mayor o menor medida, buena parte de la teoría y la crítica literaria anglosajona (Bloom, Perloff, Bernstein, McCaffery, Mottram, Dworkin y Rowe, por mencionar algunos). Por esta *La estructura de la obra literaria* permite validar por una parte, la pertinencia del enfoque epistemológico centrado en cierto tipo de lenguaje y los efectos en la conciencia del uso de ese lenguaje, y por otra parte, afirmar desde la propia filosofía que ese lenguaje se encuentra desplegado en un dispositivo lingüístico particular: el poema. Por supuesto, al abordar un poema el asunto es, en el fondo, nuestra situación en el mundo. La poética desde los presupuestos epistemológicos que plantea Martínez Bonati permite abordar tal asunto, estableciendo relaciones temáticas (desde la poética) con la teoría y la reflexión que se nutre y ha nutrido de esa corriente de pensamiento que se orienta ni más ni menos que a desarrollar una crítica –en el sentido amplio que le da Walter Benjamin (2017) a la crítica: “un enjuiciamiento fundado” (12)– sobre aquello que es su centro de atención.

Cuando Friedrich Schlegel habla sobre el arte, “piensa ante todo en poesía” (Benjamin, *El concepto de crítica de arte...* 12) que refleja la influencia del Romanticismo –del cual a su vez se desprenden buena parte de las ideas del Modernismo–. De la misma manera, Martínez Bonati concibe la teoría literaria como “poética y como Organum de métodos, como sistema de conceptos” (17), pues el lenguaje literario, la “literatura”, corresponde “al sentido lato de

‘poesía’” (13). Pero debemos recordar que la relevancia que se le concede a la poesía no es solo en su calidad de producción de “formas expresivas peculiares” (18). El poema puede o no contener “recursos privativamente poéticos”, y, junto a ello, “no hay evidencia alguna contra la suposición de que todo tipo de hablar pueda ser poético”. Liberando entonces la recepción del poema de prejuicios (académicos o no) Martínez Bonati, afirma: “Es que todas las potencias del lenguaje llegan solo en la poesía a su plenitud. Y es el por qué de este hecho lo que hay que explicar y lo que define la naturaleza esencial del hablar literario”. Con esto, el académico entiende la importancia de la poesía no por representar una tradición cultural, sino por su relación particular con el misterio y el enigma más arcaico, como lo son los del origen del lenguaje y la conciencia. La creación es lenguaje que se comporta como suma de toda aquella potencialidad.

Sumemos, entonces, a la descripción de “metáfora absoluta” de Blumenberg (2003), esta potencia del lenguaje en “plenitud” de Martínez Bonati. La sintonía entre ambos pensadores puede deberse precisamente a la matriz fenomenológica que comparten y que orienta la atención literaria hacia la materia de la literatura y su objeto, el lenguaje. Ahora, específicamente sobre la realidad concreta del lenguaje poético Martínez Bonati afirma que su “materia substancial” es “imaginaria”, “ya sea en su forma y ser propios, ya sea enajenado en situación comunicativa (imaginaria)” (13). Por ende la fenomenología, y consecuentemente el estructuralismo y el postestructuralismo, cada uno a la manera de sus pensadores, intenta una descripción de “la estructura esencial del poema como configuración del lenguaje imaginario”, que consiste en una “descripción de la esencia del acto intencional y, en general, de la conciencia como instancia dadora de sentido y tejido de actos intencionales” (15). Esto es “la estructura esencial y necesaria de estos objetos de pura intencionalidad” (14). De esta estructura esencial se podría desprender “una determinación de validez irrestringidamente general para la cual basta, idealmente, una sola experiencia poética”. El poema entonces, la metáfora y/o la alegoría poética, resultaría la estructura que subyace al acto intencional de “la conciencia dadora de sentido” (15), y por tanto lo describe proyectando sus componentes en la neutralidad de la estructura esencial, un “lenguaje imaginario” que aquí conecta con la “metáfora absoluta”, su “intuición” y misterio.

Si esta poética descansa en la ecuación de mayor intensidad metafórica a menor control del sujeto, eso significa que el poema opera como dispositivo para leer el revés del “objeto de pura intencionalidad” que es en lo concreto, como sonido y escritura. Pero así como la idea de historia

contenida en la “metáfora absoluta” (Blumenberg, *Paradigmas...* 47) es distinta a la convencional, la intencionalidad del objeto-poema refiere a la experiencia contradictoria de usar el lenguaje, desplegarlo hacia algo, hacia uno, sin la menor certeza de la veracidad, ni de sus efectos. La “intencionalidad”, en este punto, es también aquella historia, la dialéctica entre pensamiento/reflexión/sujeto y la intuición. El *conceit* –entendido, como se indicó anteriormente, como núcleo o sistema nervioso del poema que es el “discurso sensible perfecto” (Baumgarten 50) por su ambigüedad de interpretación–, en este caso, viene a ser la fuerza de gravedad que ejerce la intuición sobre la intencionalidad del lenguaje. Lo que vemos son las formas con que esa fuerza que lo atrae o lo llama deja sus marcas como erosión en él.

La crisis a la que la obra poética, de acuerdo a Martínez Bonati, somete al lenguaje es equivalente a la crisis que este lenguaje poético implica en la experiencia del sujeto ante sí. La metáfora absoluta, desplegada al modelo propuesto por Martínez Bonati, es una “estructura esencial y necesaria de estos objetos de pura intencionalidad” (14). Por lo tanto, a través de ella contamos con lo que el autor considera “una determinación de validez irrestringidamente general para la cual basta, idealmente, una sola experiencia poética”. Pero esa “sola experiencia”, a su juicio debe apoyarse en algún tipo de experiencia reflexiva previa:

Es necesario, para tener una experiencia poética, saber de ella, de algún modo, qué es poesía, y ejercitar este saber en la comprensión del supuesto poema. Porque este saber (que no es sino la misma significación ya mencionada que subyace al uso de las palabras corrientes), al determinar y estructurar nuestro acto de intuición o comprensión del supuesto poema, preestructura en su esencia al poema mismo, pues este no se realiza sino como objetivación de la experiencia intuitivo-poética, como imagen nuestra. Y toda imagen, es, literalmente, *como se la imagina*. (15)

Martínez Bonati acentúa el carácter epistemológico del efecto poético. Hay que contar con un conocimiento (“preestructura”) de la poesía, una predisposición hacia un poema para registrar la experiencia como tal. Conocimiento que permite la “objetivación” de la intuición. Esta afirmación no pretende ningún elitismo, sino que busca confirmar razonablemente que leer poesía es una actividad reflexiva, emocional y compleja. Para leer, dice Eagleton (1998), “necesitamos estar familiarizados con las técnicas literarias y las convenciones de las que se vale un trabajo particular; debemos tener una idea de sus ‘códigos’, por los cuales se dan reglas que gobiernan sistemáticamente las formas que producen significados” (67). La operación poética no es solo reconocer tales códigos (reconocimiento necesario en cualquier forma de discurso), sino que, para volver a las palabras de Martínez Bonati, se trata de “la estructura esencial del poema”

(13), “objeto de pura intencionalidad” (14) e “instancia dadora de sentido y tejido de actos intencionales” (15). La intencionalidad y el sentido se relacionan con “un bagaje textual definido” (Eagleton 89) que hacen que el sentido del texto no sea “solo un asunto interno: también se heredan la relación con sistemas más amplios de significación, a otros textos, códigos y normas literarias y sociales como un todo. Su significado es relativo también al ‘horizonte de expectativas’ del lector”. En la imagen poética se ofrece entonces al menos toda esta conjunción de factores que, como vemos hacen de la lectura algo más que la decodificación competente de un símbolo.

Esta imagen, al ser poética, de acuerdo a Martínez Bonati, es “una estructura apriorística de la estructura esencial y necesaria de estos objetos de pura intencionalidad” (14), lo cual se traduce en imagen literal de la forma en “*como que se la imagina*” (15). De igual manera, se considera que la poesía es “exclusivamente como objeto dado en la experiencia del lector (solo como tal existe efectivamente)” (15). Esto quiere decir que la poética no puede circunscribirse a las “peculiaridades” del estilo, pues en esa dimensión solo contamos con la gramática, la estilística y la retórica. Ya vimos con Blumenberg (2003) que la metáfora abandona el nicho retórico, en el momento que este es considerado una cuestión ornamental, para pasar a ser “transporte de la reflexión” (46). Para Martínez Bonati lo retórico, las peculiaridades de estilo, “solo disponen de una lingüística de la lengua, ajena a las estructuras mayores del discurso. A esta debe sumarse una teoría de los tipos de discursos, ‘una lingüística del hablar’, y con ella la consideración de dimensiones del hablar que hasta ahora solo han sido estudiadas en la lógica y en la teoría del conocimiento” (18).

Debemos considerar el lenguaje poético “en toda la plenitud del hablar, en todas las dimensiones de su ser y de su significación” (18). Es decir, hasta su propia negación, posible en “la metacinética de los horizontes históricos de sentido y de las formas de mirar en cuyo interior experimentan los conceptos sus modificaciones” (Blumenberg, *Paradigmas...* 47). Lo anterior da la impresión de ser un juego de palabras. Este conflicto o tensión entre palabra, sujeto y mundo se da por sobreentendido, y el uso comunicativo-narrativo-informativo del lenguaje hace innecesario detenerse en situaciones comunicativas e informativas enrarecidas, como parece ser el poema. Sin embargo, dice Martínez Bonati:

esta estructura genérica [dispositivo artístico, un poema, por ejemplo] está igualmente dada a la intuición, como algo que, por fundamental, sobrevivimos o no separamos reflexivamente del todo estético, pero podemos evidenciar en la reflexión fenomenológica. La fundamental “mención” del objeto poético como *individuo* es, por ejemplo, un rasgo general del acto que funda poesía, y tiene su réplica en un rasgo formal del poema mismo. (19)

Efectivamente el poema, como dispositivo en que sucede la metáfora absoluta, se da o cede a la intuición. La metáfora absoluta sucede porque la intuición detona la intensión/pensamiento y el lenguaje para interpretar y fijar. Y es el pensamiento, la reflexión –proceso de “especial significación sistemática” (Benjamin, *El concepto de crítica de arte...* 24)– lo que hace evidente, sigue Benjamin, aquello que de “fundamental, sobrevivimos”, la imagen equivalente entre el individuo y el objeto. Imagen que, en tanto materia de reflexión es ese lenguaje particular que, al conducir a la reflexión a los extremos de los “horizontes históricos de sentido” (Blumenberg, *Paradigmas...* 47), se inscribe dentro de la vida intelectual y emocional del sujeto como “actualización de la correspondiente tradición de pensamiento; y, en un mismo movimiento del espíritu, crítica y nueva indagación del objeto –actitud que, por cierto, también es actualización de nuestra herencia de formas de vida espiritual” (Martínez Bonati 19).

Esta actualización que depende de la intuición “que se plasma en metáforas e imágenes, es solo el principio de la labor; lo substancial es llegar a decir lo intuido, y a decirlo en lenguaje propio. Crear este lenguaje es la otra cara de la tarea, es, en cierto sentido, el hecho mismo del despliegue de la idea” (23). En el poema el lenguaje puede ser objeto de su propia intencionalidad.

Uno de los primeros en visualizar esta lógica, a decir de Blumenberg (2003), fue Giambattista Vico, quien vio que

la lógica de la primera Regla [cartesiana] desustancializa la Historia, y quien primero le contrapuso la idea de una “lógica de la fantasía”. Partía del presupuesto de que la claridad y distinción exigidas por Descartes le están exclusivamente reservadas a la relación intelectual que el creador mantiene con su obra: *versum ipsum factum* [lo verdadero es lo hecho]. ¿Qué le queda al hombre? No la “claridad” de lo dado, sino la de eso que él mismo ha producido: el mundo de sus imágenes y constructos, de sus conjeturas y proyecciones, de su “fantasía”, en ese nuevo sentido productivo desconocido para la Antigüedad. (42-43)

Es imposible para la historia cumplir el ideal de objetivización total “que capta la presencia y la precisión de lo dado en conceptos definidos” (42); tal cosa solo puede darse “en sentido estricto puramente ‘conceptual’”. Porque la historia, sigue Blumenberg citando a Descartes, “no es aquí

otra cosa que precipitación y prevención, pérdida de la presencia exacta, cuya metódica recuperación anula la historicidad”. Y si entonces, solo nos queda el lenguaje como parece ser el caso, y los constructos de nuestra “fantasía”, la metáfora poética podría darnos indicios de una verdad, la de los “restos, rudimentos en el camino *del mito al logos*” (44). La lectura e interpretación cartesianamente clara, de esa metáfora que es metáfora de la historia y del conocimiento, del lenguaje y la razón, solo podría darse en la literatura y la poesía, por ser especialmente allí donde esa metáfora (y sus posibles significados) se invoca, evoca y produce. Lo que el sujeto ha generado son imágenes, representaciones “a través de un código particular apoyado por un bagaje textual definido. El dispositivo poético de alguien puede ser habla común para otra” persona (Eagleton, *Introducción a la teoría...* 89). El lenguaje poético, así, mantiene y destaca en la forma de sus representaciones, la ambigüedad que otros discursos ocultan por evidente.

El filósofo británico Roger Scruton en *La experiencia estética* (2014) ha expresado sus resquemores con que en el “dominio impreciso donde coinciden la crítica y la filosofía: el dominio por así decirlo, de la estética aplicada” utilice conceptos filosóficos para “ampliar y ornamentar” (16) conclusiones especulativas de la argumentación estética. Para el filósofo inglés resulta “más claro y ortodoxo” “emprender el análisis filosófico de las ideas de las que se sirve la crítica” (17). La reserva de Scruton puede ser válida dentro de su campo, el de la filosofía profesional, en el que la poesía, tal como se puede desprender de lo que dice de la crítica, es fuente de material investigativo para el análisis de aquellas ideas de estética general. En esta poética, en cambio, nos encontramos en la otra orilla, ya que al no tratarse, en rigor, de una investigación filosófica, ni crítica, podemos compartir el recelo de Scruton, pero desde la poética. Es decir, nos centraremos en el análisis poético de las ideas y conceptos tomados de la filosofía y la crítica, a los que se recurren a lo largo del documento. En términos epistemológicos, hermenéuticos, esto quiere decir algo similar a lo que plantea Paul Ricoeur en *El conflicto de las interpretaciones* (2015). Allí Ricoeur sostiene que la hermenéutica consiste en la historia de la interpretaciones para la “relación de la escritura con la palabra, y de la palabra con el acontecimiento y con el sentido” (344). Asimismo, indica Ricoeur, la hermenéutica siempre es (en el Occidente cristiano, al menos) “interpretante de la escritura anterior”. Por lo tanto, para efectos de esta poética, interesa también la interpretación de aquello anterior que el poema es como articulación de lenguaje y de una tradición.

### 2.3. El enigma y el mito poético: otra epistemología

Es curioso que a pesar de la Modernidad que destila el lenguaje de la teoría literaria a propósito de la ambigüedad, y de los planteamientos epistemológicos y/o estéticos, se trata casi siempre, en el fondo y en general, de ideas arcaicas que marcan el origen de la propia tradición literaria Occidental. Desde la tradición griega tenemos mitos y símbolos asociados al origen de la poesía en los que se mezclan alegorías, metáforas y símbolos de luz y oscuridad. La poesía parece tener una naturaleza doble, y el canto o el texto mismo, permanentemente, intenta que nos percatemos de ello, porque esa dualidad se expresa en múltiples dimensiones que gravitan en la producción de sentido, en la intencionalidad del poema, en su interpretación. Apolo, Hermes y Dionisio, junto a las Musas, tienen su parte en el mito del origen del lenguaje y la poesía. Algunos aspectos de aquella mitología resultan iluminadores para comprender cuan antigua, cuan persistente es esta lucha que se da en el lenguaje. En su volumen de ensayos *Hacia una Poética Radical* (2014) William Rowe reflexiona sobre el lenguaje literario señalando que en él “la comprensión se ejerce desde el mismo terreno que busca comprender” (37). Y puesto en esta situación, el lenguaje/pensamiento, plegado sobre sí, sugiere un regreso a la imagen arcaica del dios:

Tal vez por todo ello [la ambigüedad del lenguaje literario, o de la imagen literaria], convendría pensar en los atributos de Hermes, como el robo, la velocidad, el fuego, los viajes y, al igual que su antecesor egipcio Thoth, la inteligencia. Esta figura, que traspasa las fronteras legítimas, por ejemplo, entre vivos y muertos, entre lo de arriba y lo de abajo, bien podría ser el tutelar de los estudios culturales. (37)

Hermes representa la capacidad o la potencia para traspasar los límites, la voluntad que puede ir más allá de lo presupuestado o lo indicado, es el acto inesperado y contra la ley (del profeta, por ejemplo). Rowe lo propone como figura de los estudios culturales precisamente porque la matriz conceptual de Rowe es la literatura y más precisamente la poesía y la poética. Lo interesante al considerar las fuentes míticas de la poesía y la poética, al indagar en esa “claridad primera” (Blanchot, *La bestia de Lascoux...* 31) vemos que antes que normas, reglas, decálogos, preceptos y linajes, tenemos ideas e imágenes ambiguas, comienzos y fronteras poco claras. Podemos en este sentido, recurrir al pensador italiano Pietro Citati, quien en *La luz de la noche* (2011) dice:

Muchas cosas separaban a Apolo y a Hermes, pero al menos una los unía. Según los Himnos homéricos, los dos habían inventado la lira y, por lo tanto, la poesía. Mejor dicho, Apolo no inventó la lira y la poesía: las recibió como un don cuando nació, como algo que solo a él pertenecía: “Sean



privilegios míos la lira y el arco curvado”, por lo que de él descienden los aedos que confían en la sagrada inspiración de la memoria. En cambio, Hermes inventó literalmente la lira de siete cuerdas. Nada más nacer encontró una tortuga a la puerta de la cueva. Le dio la vuelta, la mató, le arrancó cruelmente la carne, perforó la concha y fijó en ella unos tallos de caña y dos brazos para tensar en ellos siete cuerdas hechas de tripa de oveja y, luego, se puso a cantar los amores de Zeus y su madre. Para él la poesía fue una ingeniosa invención técnica, cuyos azarosos e imprevistos regalos explotó sagazmente, como hicieron después todos los poetas. (37)

Todo este pasaje nos informa que desde el comienzo la reflexión poética ha estado sometida a la tensión de dos perspectivas opuestas. Apolo y Hermes, así como Apolo y Dionisos, son los nombres de los polos de la naturaleza dialéctica del lenguaje. Apolo es la herencia, la aristocracia, la gracia de la belleza y la nobleza. Hermes, en cambio, representa la agudeza, el ingenio, la creación mediante la inteligencia y la reflexión. Apolo es inspiración divina, Hermes es asunto técnico. El mito, en todo caso, no deja a la poesía y al lenguaje solo entre Apolo y Hermes. En *El nacimiento de la filosofía* (2010) Giorgio Colli advierte que Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, no se percató que Apolo y Dionisos son las dos caras de un mismo dios, o de un mismo poder. Así, la violencia de Apolo, “dios que hiere desde lejos” (42) es la misma, explica Colli, de los Titanes despedazando a Dionisos:

[E]s una alusión [la violencia] al alejamiento de la naturaleza, a la heterogeneidad metafísica entre el mundo de la multiplicidad y de la individuación, que es el mundo del dolor y de la insuficiencia, y el mundo de la unidad divina, así también la duplicidad intrínseca a la naturaleza de Apolo atestigua paralelamente, y en una representación envolvente, una fractura metafísica entre el mundo de los hombres y el de los dioses. La palabra es el conducto: viene de la exaltación y de la locura, se manifiesta en la audibilidad, en una condición sensible. (42)

La reflexión, el pensamiento, el lenguaje, el acto de inteligencia, marca(n) esta unidad interrumpida con la naturaleza y con el mundo de los dioses. Una vez rota esa unidad el mundo se percibe como dolor, como multiplicidad de la individuación. Es en esa situación de equilibrio roto que surge la palabra como “exaltación” dirigida

[. . .] a nuestro mundo ilusorio [. . .] como palabra profética, con la carga de hostilidad de una dura predicción, de un conocimiento de escabroso futuro, y por otro lado como manifestación y transfiguración jovial, que se impone a las imágenes terrestres y las entrelaza en la magia del arte. Esa proyección de la palabra de Apolo sobre nuestro mundo la representa el mito griego con dos símbolos, con dos atributos del dios: el arco, que designa su acción hostil, y la lira, que designa su acción benévola. (42)

Por estas razones, sostiene Colli, para los griegos la sabiduría es el reconocimiento de la fractura de la unidad con la naturaleza, y por ende, la realidad de un “mundo oculto” (43). Para Heráclito, la armonía entre estos planos opuestos “recuerda a la intuición unificadora”. Es la imagen de esa

fractura la que orienta el hacer evidente la naturaleza dual del lenguaje. Es en la orilla de esa fractura, en el punto de fricción entre dos dimensiones, donde sucede la “intuición” que incluye lo desconocido, lo que esta más allá de la palabra. Esto los griegos lo sabían perfectamente, así como también parecían saberlo los poetas de otras tradiciones. Dice Colli:

En esta perspectiva el enigma aparece como el fondo tenebroso, la matriz de la dialéctica. En esto la terminología es decisiva. El nombre con el que las fuentes designan el enigma es “problema”, que originariamente y en los trágicos significa obstáculo, algo que se proyecta hacia adelante. Y, de hecho, el enigma es una prueba, un desafío al que el dios expone al hombre. Pero el mismo término “problema” sigue vivo y ocupando una posición central en el lenguaje dialéctico, hasta el punto de que en los *Tópicos* de Aristóteles significa “formulación de una investigación”, con lo que designa la formulación de la pregunta dialéctica que da inicio a la discusión. Y no se trata solo de una identidad del término: el enigma es la intrusión de la actividad hostil del dios en la esfera humana, su desafío, de igual modo que la pregunta inicial del interrogador es la apertura del desafío dialéctico, la provocación a la emulación. (83)

Ahora, debemos tener presente que esta hostilidad, en forma de misterio y enigma, son la “hostilidad” del dios (que sí sabe, que sí conoce) en el lenguaje mismo como experiencia estética. Esta es, al menos, una alternativa para un diálogo, el comienzo de la dialéctica y el problema epistemológico. O dicho de otro modo, para efectos de la poética que estamos intentando explicitar, como fuerza contraria al mito y al relato (o a los relatos del mito), y a la narración de sentidos que van fijando, en el uso, los límites del lenguaje y sus metáforas, la imagen poética, la metáfora absoluta y su *conceit*, son la forma que, de lograrse, nos devuelve a la dialéctica de la hostilidad del dios, el desafío del enigma, que resultan ser, como dice Colli, “la provocación a la emulación”. Es decir, el poeta y el lector, se ven impulsados a responder ante el enigma, de acuerdo a la impresión que les provoca. Impresión que resulta altamente personal debido a la ambigüedad del *conceit*.

## 2.4. Poesía y epistemología: la experiencia estética irrepresentable

Si, como dice Ricoeur (2015) la hermenéutica siempre es “interpretante de la escritura anterior” (344), parece natural que para interpretar la “actividad hostil del dios” (Colli 83) consideremos las ideas y nociones románticas, sobre las que se levanta el Modernismo. En este sentido, Roger Scruton (2014) afirma que la formación de la conciencia moderna coincide con “el apogeo y ocaso del romanticismo” (11). Nuestra existencia ha transcurrido y transcurre en ese “ocaso”, un tiempo en el que el arte y la filosofía disertan “sobre su común pérdida de fe” (11). Para Kant y Hegel, de acuerdo a Scruton, el juicio estético supone una teoría del arte, que es “consecuencia de la racionalidad, un puente entre las facultades sensitivas y las intelectuales y un medio indispensable para acceder al mundo de las ideas” (11-12). El Romanticismo, en cambio, tiende al idealismo, el arte “constituye la expresión de la vida interior”; como fin, y no como medio, citando a Kant, “carente de todo propósito utilitario” (13), y bajo esa lógica, continua Scruton, “el arte no orienta, no describe ni moraliza, solo constituye la inmediata y, por tanto, sensual encarnación de su ‘idea’”. No hay distinción entre forma y contenido; “no siendo una descripción ni una técnica, ha de ejemplificar la unicidad que expresa”.

Roman Jakobson (1978) explica que la importancia de la poesía en el estudio del lenguaje y el pensamiento radica en “ese carácter netamente creador y finalista del lenguaje poético” (7). El teórico ruso, aclara que su enfoque une la significación griega que entendía la poesía como “creación”, y la significación china que la comprende como “arte verbal” y “finalidad”. Las definiciones para el lenguaje poético varían de época en época, de tradición en tradición, sin alterar la constante fundamental a la que apunta Jakobson: la poética es una polaridad primordial, crear y destruir, de ahí que podamos comprender una imagen como la de Jarry: “vivimos de cataclismos” (ctd. en Bretón 135). Lenguaje, diría Martínez Bonati, en la plenitud de su potencia, para intuir nada.

Tanto el físico como el metafísico llegan a la concepción de la nada. Así, por ejemplo, la ciencia indaga en el vacío que sería el origen de la materia; y filósofo especula sobre lo incognoscible o la nada necesaria para la existencia de la conciencia, el pensamiento y el lenguaje. Ante el absurdo, la aporía y la contradicción, la pregunta más urgente tiene que ver con el sujeto ante sí: ¿Qué es lo que sé? ¿Qué es esto? Pero “Comenzar a pensar”, dice Camus en *El*

*mito de Sísifo* (1985), “es comenzar a estar minado [. . .] El gusano se halla en el corazón del hombre y en él hay que buscarlo” (17). Pessoa en el *Libro del desasosiego* (2013) describe con claridad la sensación del problema: “[. . .] la inconsistencia es el fundamento de la vida. El corazón si pudiera pensar, se pararía” (15). La reflexión no alcanza a fijar la intuición, el conocimiento es siempre defectuoso pues la realidad resulta, en términos convencionales, “irrepresentable”.

El problema del conocimiento alcanza lo moral: El temor ante el caos y la confusión; el deber de enfrentar lo que Pablo de Rokha (1991) en su poema ‘Balada’ llama “el azar de los sucesos” (33). El poema es responsable de decir a pesar de, como dice Pessoa, “la inconsistencia” de la vida” (15). Ante el azar de la multiplicidad de los fenómenos la conciencia de sí y el lenguaje jerarquizan los fenómenos estableciendo polaridades desde el yo (mismo)-otro (distinto), sujeto-objeto, conocido-desconocido, en progresión, de acuerdo a las posibilidades que ofrece el lenguaje según su “legislación” y “códigos”. Aunque esta situación del sujeto en el mundo, así planteada, pareciera innecesariamente dramática, lo cierto es que la experiencia parece sobrepasar cualquier tipo de certeza. El pensamiento y el lenguaje no superan el límite dialéctico. Esta situación paradójica, el propio límite, nos empuja a rastrear detrás o más allá, o más acá, de la metáfora en busca del núcleo libre que corresponde a lo real, indefinible, inconceptuable. Gilles Deleuze y Feliz Guattari en *Rizoma* (2004) sostienen:

La noción de unidad sólo aparece cuando se produce en una multiplicidad una toma del poder por el significante, o un proceso correspondiente de subjetivación: por ejemplo la unidad-pivote que funda un conjunto de relaciones biunívocas entre elementos o puntos objetivos, o bien lo Uno que se divide según la ley de una lógica binaria de la diferenciación en el sujeto. La unidad siempre actúa en el seno de una dimensión vacía suplementaria a la del sistema considerado (sobrecodificación). (14)

La unidad es “una toma de poder”. La “hostilidad del dios”, el misterio y el enigma, dejan de ser tal, en cuanto un significante toma el control en la jerarquización de los elementos de la metáfora y “funda un conjunto de relaciones”, o la metáfora y el *conceit* consisten en la refracción, “según la ley de una lógica binaria”, de la unidad y “la toma de poder” de parte de un significante. La poesía intenta situarse en la frontera de la lógica binaria, entre lo familiar y lo desconocido, la unidad y lo múltiple, que conforma la unidad de la experiencia.

Para Deleuze y Guattari, la “toma de poder” depende del significante, cuya dialéctica, lógica binaria, se ve potenciada, o no, de acuerdo a los “horizontes históricos de sentido”

(Blumenmberg, *Paradigmas...* 47) en una “subjektivación” que no subvierte la relaciones “biunívocas”, la “lógica binaria”, del principio de razón (1=1). La polaridad sin duda es necesaria para que el poema pueda proyectar lo inesperado desde la convencionalidad binaria de las formas en uso. La unidad entonces, como se plantea en *Rizoma*, viene a ser una etapa de aprendizaje (jerarquización, clasificación, agrupación) que descansa sobre un centro vacío, por la intensidad de la ambigüedad del *conceit*, irrepresentable que permite que tal unidad sea siempre distinta, o permite variaciones de poder para distintos significantes, lo que a la larga hacen de esa unidad más bien una multiplicidad, la multiplicidad de la hermenéutica.

La lengua nos obliga a decir, sostiene Roland Barthes (2007), lo que empuja a “la inadecuación fundamental del lenguaje y de lo real” (58). Lo real, “no es representable, y debido a que los hombres quieren sin cesar representarlo con palabras existe una historia de la literatura”. La literatura interesa de acuerdo a Barthes (56) porque cubre la distancia entre la ciencia, el conocimiento de las cosas como son, y la vida.

Que lo real no sea representable –sino solo demostrable– puede ser dicho de diversas maneras: definiéndolo con Lacan como lo imposible, lo que no puede alcanzarse y escapa al discurso, o bien cuando, en términos topológicos, constatamos que no se puede hacer coincidir un orden pluridimensional (lo real) con un orden unidimensional (el lenguaje). (58)

Para lidiar con lo real disponemos de la alegoría y de aquel dispositivo que Hans Blumenberg llama “metáfora absoluta” (*Paradigmas...* 47). En Barthes (2007) se trata de las formas con que la literatura, en el texto, hace “trampas a la lengua” para alcanzar la libertad que no puede sino estar “fuera del lenguaje”, fuera de la obligación de decir. El texto literario, según Barthes, lo logra, porque

[. . .] apunta a lo real mismo del lenguaje; reconoce que el lenguaje es un inmenso halo de implicaciones, efectos, resonancias, vueltas, revueltas, contenciones; asume la tarea de hacer escuchar a un sujeto a la vez insistente e inasible, desconocido y sin embargo reconocido según una inquietante familiaridad: las palabras ya no son concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, sino lanzadas como proyecciones, explosiones, vibraciones, maquinarias, sabores; la escritura convierte el saber en una fiesta. (57)

La palabra establecerá siempre una familiaridad, la familiaridad del lenguaje, de lo humano. Y cada elemento de esa familiaridad viene cargado de “horizontes históricos de sentido” y “formas de mirar” (Blumenberg, *Paradigmas...* 47). Esos “sentidos” y “miradas”, desde la óptica de Barthes (2007), están sometidas al “poder (la *libido dominandi*)” (52) que “esta agazapado en

todo discurso que mantenemos, incluso desde un lugar fuera del poder”. En su nivel estructural este poder se encuentra depositado en la legislación del lenguaje y el código de la lengua (53). Dentro de ese marco los patrones de “gregariedad y repetición” son “rubricas de autoridad”, de modo que “en cada signo duerme este monstruo: un estereotipo; nunca puedo hablar más que recogiendo lo que *se arrastra* en la lengua” (54). Legislación y código, gregariedad y repetición se retroalimentan haciendo posible criterios de jerarquización y simbolización, que son, a su vez, los criterios del poder. Porque el poder (ese poder que yace en el lenguaje) “es el parásito de un organismo transocial ligado a la entera historia del hombre [. . .] Aquel objeto en el que se inscribe el poder desde toda la eternidad humana es el lenguaje o, para ser más precisos, su expresión obligada: la lengua” (53). Tenemos entonces la ecuación de la poética del *self-erasing*: a mayor intensidad de la metáfora, menor es el control del sujeto.

Lo que el lenguaje nos permite traducir de la experiencia del mundo es aquello que estamos de cierta manera obligados a nombrar (la lengua nos obliga, dice Barthes). Esta relación expresa un espectro ilimitado de posibilidades. Tantas como la ley del sentido (gregariedad y repetición mediante) permitan. Los “horizontes históricos de sentido”, para volver a ocupar la expresión de Blumenberg, en un rango que va desde la representación-descripción informativa del mundo, hasta la modificación y recreación de las posibilidades de tal mundo a través de la alteración de la materia con que lo expresamos: el lenguaje. En aquella transformación, que en los *Paradigmas para una Metaforología* de Blumenberg (2003) se ejecuta en el transporte de la reflexión que permite la “metáfora absoluta”, reside la posibilidad de libertad: “A esa fullería saludable”, dice Barthes (2007), “a esta esquivia y magnífica engañifa que permite escuchar a la lengua fuera del poder, en el esplendor de una revolución permanente del lenguaje, por mi parte yo la llamo: *literatura*” (55). Lo literario, desde la perspectiva de Barthes, surge como un estado del lenguaje que

[. . .] no dice que sepa algo, sino que sabe *de* algo, o mejor aún: que ha llegado a saber algo, que alcanza a saber mucho sobre los hombres. Lo que conoce de los hombres es lo que podría llamarse la gran *argamasa* del lenguaje, que ellos trabajan y que los trabaja, ya sea que reproduzca la diversidad de sociolectos, o bien que a partir de esta diversidad, cuyo desgarramiento experimenta, imagine y trate de elaborar un lenguaje-límite que constituiría su grado cero. (56)

Por defecto el lenguaje poético es el texto arquetípico de esta descripción. Barthes, como se indicó, se refiere específicamente a la literatura como escritura. Esta distinción no invalida las relaciones que se propone con otros autores en el entendido de que el efecto poético es el

máximo efecto literario en su forma oral o escrita. La literatura no pretende conocer como la ciencia, pero ya que la lengua nos obliga a decir, la palabra simplemente actúa: dice lo que sabe, y lo que sabe es común a cualquier sujeto. Por ejemplo, *El Innombrable* de Samuel Beckett (2012), por ejemplo, que solo le restan preguntas sin respuestas. Esa es la “argamaza”, la suma de sedimentos que “arrastra” la lengua. A partir de allí solamente la palabra puede tender a su transparencia o “grado cero”, cuando el sujeto de la ecuación poética queda reducido efectivamente al mínimo, transformándose en el “sujeto invisible”, el “innombrable”, el sujeto moderno, el funcionario, el profesor y el poeta “embutido de ángel y bestia” (Parra 29), juntos. Cada una de esas definiciones e imágenes son el resultado de un proceso de abstracción gatillado por la experiencia de *tener que decir*, tener que poner en palabras el “transporte” y transformación de la reflexión. Y es en este sentido que la literatura es, dice Barthes, “absoluta y categóricamente realista: ella es la realidad, o sea, el resplandor mismo de lo real” (56); es decir resplandor de “lo que no es representable” (58).

De lo real tenemos intuiciones de las que el lenguaje nos entrega solo los restos que la jerarquización del código del habla (bajo la ley del lenguaje) nos deja recibir. La metáfora absoluta, la imagen alegórica, la legislación y emite el resplandor de lo irrepresentable; en su centro (o en la multiplicidad de sus centros intersticiales), en el grado cero del lenguaje, tenemos el *conceit*, lo inconceptuable de lo real múltiple de la metáfora-alegórico-poética. La relevancia (el peso, la fuerza de gravedad) de aquello que se oculta bajo la evidencia de su propia proyección determina buena parte de la experiencia del mundo. Esta duda instalada en el centro define el interactuar del sujeto con el mundo, y la forma en que el lenguaje se desarrolla y cambia en el tiempo de acuerdo al uso. En este proceso la memoria fija las capas fósiles del uso en el tiempo, los residuos particulados del proceso (del flujo) de clasificación de los objetos y hechos del mundo. Por este motivo buena parte de las ciencias sostienen que el conocimiento no tiene que ver exactamente con la naturaleza de las cosas sino con nuestra necesidad de encontrar sentido útil a nuestra experiencia. Lo que construimos con el lenguaje, la cultura, puede no ser más que formas de sometimiento a posibles descripciones del mundo, explicaciones hechas con sedimentos, detritos de impresiones comunes, en lugar de aquello que supuestamente sucede en una realidad extrema, o la totalidad del “azar de los sucesos” (De Rokha 33).

Al preguntarnos por la relación entre lenguaje, mente y pensamiento, debemos considerar los resultados de tal relación; uno de los más evidentes son las formas con que conceptualizamos la

experiencia del mundo. Estas conceptualizaciones son metáforas culturales que tienden a producir sistemas estables, generales, y en su interior, las contradicciones de lo particular y lo subjetivo. Debemos entonces, como plantea Foucault en *La arqueología del saber* (2007), tomar conciencia de que cada palabra, concepto, idea, metáfora, contiene un fondo casi irremontable de capas con las formas, en una amalgama con los sedimentos del uso y del sentido, los distintos matices funcionales que una palabra, concepto o metáfora, ha desempeñado en el tiempo.

El lenguaje no tiene una relación especular con el mundo, o la tiene, pero en tal caso el reflejo (símil/representación/imitación) es una distorsión en la que la conciencia mezcla subjetividad y pensamiento. Esa ha sido la posición desde la que comienza su reflexión buena parte de la especulación lingüística-filosófica y la literatura modernas desde por lo menos Friedrich Nietzsche y su desconfianza por las afirmaciones acerca del lenguaje, tal como lo sintetiza George Steiner en *La poesía del pensamiento* (2012) al afirmar que “[l]a inteligibilidad marca la desinformación” (207). No se trata solo de la distancia que hay entre la palabra y su referente, junto con la individualidad/subjetividad del sujeto que percibe o no esa distancia; sino que además el propio lenguaje, que hace inteligible el objeto, proyecta su sombra contra aquello que dice. Sombra inevitable desde el momento en que el pensamiento, dice Walter Benjamin (2017) citando a Friedrich Schlegel, no puede sino volcarse sobre sí mismo: “la facultad de la actividad que retorna a sí misma, la capacidad de ser el yo del yo, eso es el pensamiento. Este pensamiento no tiene otro objeto que a nosotros mismos” (5), por lo que, concluye Benjamin, “se equiparan por lo tanto pensamiento y reflexión” (*Ibid.*). De modo que, tanto desde una aproximación literaria, como teórica o filosófica, indagar en la metáfora poética necesariamente involucra ideas y problemas de la epistemología, por lo que resulta inevitable aclarar el rol del sujeto/conciencia/pensamiento/lenguaje y su relación con el mundo/experiencia/realidad.

Ahora bien, esta sombra que proyecta el lenguaje expresado concretamente (escritura u oralidad) y que distorsiona la inmediatez de la experiencia tiene, como vemos, una naturaleza reflexiva-abstracta:

En la naturaleza reflexiva del pensamiento vieron más bien los románticos una garantía de su poder intuitivo. Tan pronto como la historia de la filosofía hubo afirmado con Kant, aunque no por primera vez sí de una manera explícita y enérgica, la posibilidad racional de una intuición intelectual al tiempo que su imposibilidad en el ámbito de la experiencia [. . .] (Benjamin, *El concepto de crítica de arte...* 21)



Lo que destaca de este pasaje es que en cuanto el pensamiento y la reflexión son, como dice Schlegel y Benjamin, “la capacidad de ser el yo del yo”, ese “yo” no puede considerarse sino como “intuición intelectual” o como un “necesario acto de inteligencia” (22). La reflexión de la manera que la plantea el pensador alemán, recurriendo a las fuentes del romanticismo alemán, se define como “una forma”. En este sentido Benjamin sigue a Johan Gotlieb Fichte quien considera a la reflexión “como la de una forma y demuestra por esta vía la inmediatez del conocimiento que se da en ella”.

Esta sombra, que carga y proyecta el lenguaje, es su oposición, su diferencia material irreducible respecto de aquello que denota. La sombra se transforma en una metáfora múltiple, abarca toda aquella “desinformación” posible en la función del conocer por medio del lenguaje. Al considerar esta situación dentro del poema, podemos parafrasear a Emmanuel Levinas (2001), y decir que la imagen poética es insistencia en la ausencia del objeto (54). Ausencia que, respondería Walter Benjamin, está cargada de “aura”, “una trama muy particular de espacio y tiempo: la irrepetible aparición de una lejanía, por cerca que pueda estar” (Leslie 157). Esta particularidad del lenguaje es asumida en el llamado “giro lingüístico” de la reflexión teórica, cuyo principio rector es el aforismo de Ludwig Wittgenstein (1999): “5.6 Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo” (105). Todo el problema del conocimiento y los alcances de la razón caben dentro de la afirmación de Wittgenstein, incluyendo las posibilidades del “aura”. Pues bien, la poesía no podría sino estar de acuerdo con Wittgenstein, pero al mismo tiempo afirmando que tal límite es el que ella, la poesía, intenta romper. El poema entonces, entendido en los términos de Alexander Baumgarten, quien, como ya dijimos, lo define como “el discurso sensible perfecto” (26), es el dispositivo lingüístico, estético, cognitivo, que se sitúa en el límite que identifica Wittgenstein, para desplazarlo, intentar extenderlo, ampliar el rango de percepción de la experiencia y la capacidad para interpretarla.

De esta forma, el aforismo de Wittgenstein, que define los límites del quehacer filosófico, y de paso, el camino de la filosofía analítica, explica a su vez el por qué de la poesía como expresión de la necesidad de volver a nombrar el mundo y reconfigurar los límites de lo decible. Volver a nombrar re-actualiza la inteligibilidad y, por ende, la desinformación, de acuerdo a lo expresado por Steiner. La metáfora poética, la imagen poética, apela a la sombra del lenguaje sobre el objeto, y a la ausencia misma de tal objeto, de forma tal que la conciencia queda a solas en su función cognitiva, es decir en el proceso de enfrentarse a sí misma, produciéndose la

contradicción, la aporía, la metáfora paradójica existencial de tipo kafkiana, el sujeto es una “nulidad”. Pero no todas las metáforas se nutren de esta situación. El uso del lenguaje domestica y fosiliza las metáforas en formas y sentidos convencionales. Aunque de todas maneras esa sedimentación de transformaciones convencionales produce la presión, la inercia que el impulso poético aprovecha y articula en formas nuevas de nombrar.

El lingüista George Lakoff junto al filósofo Mark Johnson (1999) resumen los logros de la “ciencia cognitiva” –“tras más de dos mil años de filosofía especulativa del *a priori*”– con las siguientes tres afirmaciones: la mente está inherentemente encarnada; el pensamiento es casi siempre inconciente; y los conceptos abstractos son en su mayoría metafóricos, (mi trad.; *Philosophy in the flesh...* 7). En esta misma línea el filósofo holandés Franklin Ankersmit en *Historia y tropología* (2014), en sintonía con Wittgenstein, que la lengua “no es un cálculo lógico, sino una práctica social” (12) por lo que “la verdad es que esta *copia* de la experiencia, más que la experiencia (del pasado) *en sí*, fue en lo que se interesaron mayormente los hermeneutas” (47). Esta “copia” Ankersmit la identifica principalmente con la metáfora. Así en el punto 5.4.2., de sus “Seis tesis sobre la filosofía narrativista de la Historia”, dice lo siguiente: “[L]a metáfora y la narración son el *trait d’union* entre el *es* y lo que *debe ser*; el *es* de las declaraciones constativas de una interpretación histórica puede surgir lo que *debe hacerse*” (88).

Se nos confirma entonces, desde ópticas y reflexiones distintas, que el conocimiento y la verdad no se corresponden en el lenguaje. Nuestra necesidad de certezas se satisface solo parcialmente debido a “la opacidad referencial tanto de la narración histórica como de la metáfora y, por ende, el defecto esencial de la creencia en la transparencia del lenguaje, característica de toda filosofía de la historia epistemológica.” (Ankersmit 133). El conocimiento, incluso, que uno crea tener de sí, queda bajo una sospecha insalvable. Lakoff y Johnson nos recuerdan que nuestra idea convencional del ser se desprende

[de] la experiencia común de la lucha que nos significa el control de nosotros mismos. No solo sentimos esta lucha, sino que conceptualizamos tal “conflicto”, como un estar/existir entre dos partes antagónicas de nosotros mismos, cada una con sus propios valores. A veces pensamos en nuestro ser superior (moral, racional) para controlar nuestro ser inferior (irracional y amoral). Nuestra concepción del ser, en tales casos, es fundamentalmente metafórico. [. . .] De igual manera, cuando intentas encontrar tu “ser verdadero”, estas usando otra conceptualización metafórica, en general del tipo inconciente. (mi trad; Lakoff y Johnson 23)

En este punto la reflexión estética se cruza con la especulación hermenéutica racional. Podemos insistir que resulta evidente desde este punto de vista que el lenguaje mismo, en sí mismo, por sí mismo, quiere decir algo. Pero este debe pasar por la ambigüedad del misterio y la intuición que llama la intención sobre sí a través de la pluralidad de sentidos simultáneos, las aporías, la inevitable subjetividad de toda comprensión y de toda narración. La creación o producción estética, para bien o para mal, es y se entiende como la expresión de esa radicalidad o crudeza. Asimismo, la experiencia estética implica o demanda una recepción particular de parte del receptor, lector, espectador. Tal efecto, alcanza el nivel de la metáfora que es la recepción-percepción del mundo.

La correspondencia superpuesta entre el lenguaje y las cosas se resalta, se agrieta, se tuerce, se vacía. Todos estos procesos de percepción y representación o interpretación, y de interpretación reinterpretada generan su vez su propia sedimentación imaginaria a partir de patrones culturales, formas y usos del lenguaje, discursos y tropos, símbolos y conceptos, que resultan a veces tan útiles y claros como lejanos de su origen, la metáfora poética, alegoría cruda, inmediata a la intuición sin ninguna historia aun, sin ser parte de un horizonte histórico de sentido, para volver a usar la expresión de Blumenberg.

Michael Foucault en *La Arqueología del Saber* (2007), incluye entre las disciplinas de las ciencias humanas también a la literatura. Su particularidad se refiere al lenguaje en su función alegórica y metafórica. El lenguaje literario se ofrece como el territorio donde probar los límites del lenguaje y el mundo. Aunque el lenguaje literario contiene en su esencia lo poético, lo narrativo se comporta de manera distinta a este último. Podemos ilustrarlo de la siguiente manera: cuando Ricardo Piglia en “Un cadáver sobre la ciudad” (2014) se refiere al legado de Roberto Arlt, sentencia: “El mayor riesgo que corre hoy su obra es el de la canonización” (37). Esto quiere decir el riesgo de que su obra pase a ser pieza de museo, neutralizando toda la potencia del lenguaje de Arlt que, en palabras de Piglia, “se opone frontalmente a la norma de hipercorrección” (37); y se opone porque se trata de un lenguaje que guarda “distancia y extrañeza con la lengua materna, que es siempre la marca de un gran escritor” (38) –lo que nos recuerda la sentencia de Vicente Huidobro (1992) en *Altazor* “Se debe escribir en una lengua que no sea materna” (57). Pero luego, Piglia dice que la obra de Roberto Arlt “puede leerse como una profecía: más que reflejar la realidad sus libros han terminado por cifrar su forma futura” (38); y esto debido a que su escritura confirma

[. . .] que Arlt buscó siempre la narración en las formas duras del melodrama y en los usos populares de la cultura [. . .] La fascinación de Hollywood y el periodismo sensacionalista. La cultura de masas se apropia de los acontecimientos y los somete a la lógica del estereotipo y del escándalo [. . .] sus relatos captan el núcleo paranoico del mundo moderno: el impacto de las ficciones públicas, la manipulación de la creencia, la invención de los hechos, la fragmentación del sentido, la lógica del complot. (38)

Nada de lo que señala Piglia es una novedad desde las vanguardias. Sin embargo, para él la fragmentación y el uso de formas no canónicas no afectan el sentido de “narración” que viene a ser el fiel reflejo del control, la autoridad y la presencia del sujeto que narra-interpreta. No solo eso, su narración alcanza lo superlativo al calificarla “profética”. Este también es un punto interesante pues si bien los profetas, de acuerdo a la tradición, ocupan un lenguaje considerado “poético”, la figura del poeta, y por ende el poema, está en conflicto con el profeta y la profecía (no así con la musa y el oráculo). El poeta norteamericano Robert Duncan (2011) en un apunte a su poema “A una Musa”, escribe: “Aquel que trabaja en la propia palabra en todas nuestras oraciones nos puede engañar desde la ruptura de la propia rutina. El verdadero poeta como hacedor libera la cosa de sus profetas” (97). No podría ser de otro modo si el poema libera energías que son contrarias al símbolo y a la norma que el profeta quiere imponer o revalidar. Contrario al efecto narrativo-profético, la imagen poética en palabras de Blanchot (2001):

Es, por excelencia, el canto del presentimiento, de la promesa y del desvelo, no porque cante lo que ocurrirá mañana, ni porque en él nos sea revelado con precisión un porvenir, feliz o desdichado, sino porque liga firmemente, en el espacio que retiene el presentimiento, la palabra al vuelo y, por el vuelo de la palabra, retiene firmemente el advenimiento de un horizonte más amplio, la afirmación de una claridad primera. (31)

A diferencia del lenguaje de Arlt, a diferencia incluso de la narración literaria, el poema no es “profético” (no “canta lo que ocurrirá mañana”) y permanece como potencialidad (“de un horizonte más amplio”) que tiene que ver con “una claridad primera”; claridad anterior a la narración o al lenguaje mismo. El poema emerge entre las formas de pensar y hacer como el dispositivo lingüístico de máxima expresión. El poema es el tiempo y el lugar en que el sujeto se abisma o es abismado en el límite de la relación entre sonido/palabra y sentido/razón/narración. De este modo, Blanchot propone “tal claridad” como un “retorno a este conflicto inicial y que incluso, en tanto que es obra, no cesa de ser la intimidad de su nacimiento eterno” (43). El lenguaje del que habla, que vuelve a esa claridad original no tiene mayor relación con el lenguaje que describe Piglia en la obra de Arlt. Pareciera que la narración se agotara porque no es capaz de librarse del narrador.

Comparemos, por ejemplo, las palabras de Piglia (un narrador) con las de Néstor Perlongher (un poeta) para referirse al *portuñol* de *Mar Paraguayo* de Wilson Bueno (2001), que para Perlongher destaca como genuinamente poético: “Tal mistura tan imbricada no se estructura como un código predeterminado de significación; casi diríamos que ella no guarda fidelidad alguna excepto con su propio capricho, desvío o error” (8). Claramente se trata de un lenguaje distinto al lenguaje profético que Piglia le atribuye a Arlt, pues su única fidelidad es el error y no un “código de significación”; la sobriedad de la ausencia de supuestos no discutidos:

El efecto del portuñol es *ipso facto* poético. Hay entre las dos lenguas una oscilación, una tensión, un *vacilón* permanente: una es el “error” de la otra, su venir a ser posible, improbable e incierta. Una singular fascinación adviene en este entrecruce de “desvíos” (como diría un lingüista preso de la ley). No hay ley: hay una gramática, pero es una gramática sin ley; hay una cierta ortografía, pero es una ortografía errática: *chuva* y *lluvia* (inscrita de ambos modos) pueden coexistir en un mismo párrafo, solo por mencionar uno de tantos ejemplos. (8)

La imagen poética (la metáfora poética y, en lo hondo de su interior, su núcleo o médula, el *conceit*) se presenta como nudo dialéctico que no corresponde meramente a la polaridad intelectual, subjetiva o histórica del conflicto interior señalados por Lakoff y Johnson; sino que tal conflicto se corresponde a la dialéctica de la materia misma del lenguaje. Y la poesía, el poema, es la actividad que lo prueba en la dimensión o las dimensiones del lenguaje. Una “granática sin ley” coexiste con una “ortografía errática”, tal es la “claridad primera” a la que se refiere Blanchot como síntoma o efecto del poema. No se trata de una cuestión de originalidad, sino de regresar a la claridad del origen: el instante, el presente que sucede ahora como unidad facetada o múltiple. Es decir el lenguaje que “resiste” el control de “la conciencia” y la “intencionalidad” (Bruns vii); las mismas que como buen prosista celebra Piglia en Arlt.

La cuestión epistemológica, el conocimiento y la verdad, resultan ser, en última instancia, proyección personal, que el lenguaje conduce inevitablemente a la aporía y a la tautología. Sospechamos que, quizá, detrás o al fondo de todas las capas de sedimento de ese lenguaje impreciso, se encuentra algo así como un fundamento en lugar de polaridad y fragmentación. La evolución del lenguaje, y el principio de razón (1=1) suponen un comienzo (origen-verdad) a la palabra y producción de lenguaje humano. Tal “comienzo” suele ser identificado con la capacidad poética, capacidad imaginativa: el individuo conciente de sí, puede nombrarse y nombrar las cosas, al nombrar distingue, como señala Martínez Bonati (1960). La actividad de distinción, categorización, selección, etc., no solo es forma de aprender, sino que también una

forma de mantenernos en la experiencia conciente, de ser/estar, existir en el tiempo y el espacio. Cuando hablamos del “apego a la vida” también nos referimos al apego que tenemos por ese estado/condición de concientes, que vivimos y somos.

Según Samuel Beckett (2008), “los primeros hombres debieron crear el material por la fuerza de su imaginación [. . .] y ‘poeta’ quiere decir ‘creador’. [...] la poesía fue la primera operación de la mente humana, y sin ella el pensamiento no existiría” (35). La poesía, entonces, “crea” a la mente, la inicia, la pone en marcha a través de la alegoría y la metáfora que irán formando y solidificando sus horizontes de sentido hasta fijar símbolos que tienen su lugar y función determinados en la tradición y la historia. La opinión de Beckett está influenciada por el pensador italiano del siglo XVIII, Gianbattista Vico (1995): “[. . .] vemos que Júpiter nació naturalmente en la poesía como arquetipo divino de la capacidad imaginativa universal [. . .] De esta manera, la sabiduría poética comenzó con la poética metafísica de contemplar a Dios en sus atributos [. . .] el asunto propio de la poesía es el de un imposible creíble” (185-186).

Beckett y Vico ejemplifican la antigua e íntima relación que existe entre la posibilidad del conocimiento no solo con el lenguaje, sino que con la poesía en particular, que surge como un *hacer* que tiene profundas consecuencias. Al “azar de los sucesos” que señala de Rokha (33), y que denota la forma y el objeto de la metáfora poética alrededor del *conceit*, debemos agregar con Jarry que “Vivimos de cataclismos” (ctd. en Bretón 135), que son la intensidad de esa experiencia, la conciencia del “azar de los sucesos”. El dramatismo de la metáfora de Jarry (no menor al del caos que refiere De Rokha) apunta al grado de compenetración de la mente, el pensamiento y el lenguaje en el instante de esa experiencia. En ese grado de compromiso resulta inevitable notar el funcionamiento de la metáfora en los términos de Blumenberg (2003) como: “transporte de la reflexión” (47). Es el movimiento que produce el entrechocar de “horizontes históricos de sentido” que puede liberar a las alegorías, imágenes y metáforas de su lugar y función jerarquizadas. Esa es la energía liberada del poema a través del flujo del pensamiento a partir de lo que sucede.

Tanto el científico, como el filósofo y el poeta operan, como hemos dicho a la luz de las ideas de Barthes (2007), “recogiendo lo que *se arrastra* en la lengua” (54). Lo que queda atrás como restos, sobras, vestigios de lo que fue la intuición hacia la que se dirigió la palabra para decirla. Estos restos son la materia que va configurando las orillas, relieves y los límites del lenguaje (y

por ende del mundo) que el pensador estudia para afirmar que sabe, y que el poeta nombra para transformarlo. El aforismo de Wittgenstein, centro teórico del “giro lingüístico”, no anula el acto poético entendido como lo exponen Beckett y Vico, al contrario, parece exigirlo.

## 2.5. Epistemología, poética y generación de discursos

Tzvetan Todorov (1974) define la poética como una disciplina que toma “el discurso literario como principio generativo de una infinidad de textos. La poética es, pues, una disciplina teórica alimentada y fecundada por las investigaciones empíricas, pero no constituida por ellas. Ante todo, la poética debe responder a esta pregunta: ¿qué es la literatura?” (98). Por el momento podemos responder como Roland Barthes (2007) afirmando que la literatura es “el esplendor de una revolución permanente del lenguaje” (55). Es decir, lenguaje en movimiento, transformación, mutación. La *poiesis* griega no es pasiva, sino acción, *hacer*. El lenguaje no representa las cosas que son, es inexacto, pero al estar obligados a decir, como portadores o hacedores de lenguaje, el poema intenta cada vez liberar nuevamente las fuerzas activas, vivas, desde los “fósiles” y “sedimentos” que “*arrastra*” la lengua.

La libertad del lenguaje literario, su capacidad para mantenerse, en palabras de Barthes, en “una revolución permanente” (55), es el fundamento de su capacidad “realista” (50) en que la imagen es, como dice Martínez Bonati, “literalmente, *como se la imagina*” (15), en este caso como una transformación (“revolución”) constante. El poema se presenta como lugar de conflictos no resueltos por el sentido, por lo que permanece liberando energía intelectual y emotiva producto de los roces y choques entre “semejanzas” y “desemejanzas” de los elementos. La tensión del lenguaje alcanza la abstracción de ser él mismo, lenguaje objeto de sí. Esa es la realidad tal “*como se la imagina*” en la recepción, un entramado de posibilidades sin narrativa. Esta parece la alternativa para poder burlar la trampa del lenguaje que nos distrae con el sentido, el relato, la historia.

Desgraciadamente el lenguaje humano no tiene exterior: es un recinto clausurado. Solo se puede salir de él al precio de lo imposible: por una singularidad mística, según la describió Kierkegaard cuando definió el sacrificio de Abraham como un acto inaudito, vaciado de toda palabra incluso interior, dirigido contra la generalidad, la gregariedad, la moralidad del lenguaje; o también por el amén nietzscheano, que es como una sacudida jubilosa asestada al servilismo de la lengua, a eso que Deleuze llama su manto reactivo. Pero nosotros, que no somos ni caballeros de la fe ni superhombres, solo nos resta, si puedo así decirlo, hacer trampas con la lengua, hacerle trampas a la lengua. (Barthes, *El placer del texto* 55)

Barthes vuelve al problema del “giro lingüístico” del problema epistemológico de acuerdo a la máxima de Wittgenstein (1999): “Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo”, de



acuerdo a la máxima de Wittgenstein (105). Traspasar esos límites, salir de la botella del lenguaje, cuesta “lo imposible”. Un arrebató místico como el de Abraham que simboliza una transformación de la generalidad, “la moralidad del lenguaje” en un acto “vaciado de palabras”. El lenguaje con Abraham es actualizado a través de lo indecible. Pero, dice Barthes, no somos ese tipo de figuras míticas. Las transformaciones del lenguaje se juegan en una frontera, a primera vista, menos espectacular y dramática. Es posible llevar adelante la “revolución permanente” –hacer literatura– por medio de “trampas con la lengua” y “trampas a la lengua”. La “revolución”, entonces, se puede organizar. El lenguaje literario contendría la articulación de estos juegos y trampas que resultan equivalentes, en su efecto, al sacrificio de Abraham. Esta escena bíblica es una alegoría-metáfora de aquello que las trampas y juegos recrean (una transformación permanente).

Estos juegos y trampas en todo caso demandan sus propios sacrificios que se evidencian, por ejemplo, en la alteración de la sintaxis y las modificaciones estructurales que inducen o producen la aporía y el sinsentido. Estas son estrategias y principios procedimentales para “salir” del recinto “clausurado”, “que no tiene exterior”, del lenguaje, y así liberar al lenguaje-pensamiento del poder de su propia legislación. Porque “es dentro de la lengua”, afirma Barthes (2007), “donde la lengua debe ser combatida”, agregando que ese combate “es una responsabilidad de la forma” (55). Una forma literaria revolucionaria que se opone a la legislación los horizontes históricos de sentido y a las formas de mirar del proceso de jerarquización que nos impone el tener que decir. Con el poema “Cambios de nombre”, incluido en *Versos de Salón*, Nicanor Parra (2006 [1962]) brinda un ejemplo –incluso didáctico– para graficar lo que decimos:

A los amantes de las bellas letras  
Hago llegar mis mejores deseos  
Voy a cambiar de nombre a algunas cosas.

Mi posición es ésta:  
El poeta no cumple su palabra  
Si no cambia los nombres de las cosas.

¿Con qué razón el sol  
Ha de seguir llamándose sol?  
¡Pido que se le llame Micifuz  
El de las botas de cuarenta leguas!

¿Mis zapatos parecen ataúdes?  
Sepan que desde hoy en adelante  
Los zapatos se llaman ataúdes.  
Comuníquese, anótese y publíquese  
Que los zapatos han cambiado de nombre:  
Desde ahora se llaman ataúdes.

Bueno, la noche es larga  
Todo poeta que se estime a sí mismo  
Debe tener su propio diccionario  
Y antes que se me olvide  
Al propio dios hay que cambiarle nombre  
Que cada cual lo llame como quiera:  
Ese es un problema personal. (85)

El tono humorístico con que expresa que el sol o los zapatos pueden perfectamente llamarse de otra forma se sustenta en la arbitrariedad de la relación entre la palabra y el objeto. Los últimos tres versos de la última estrofa son una forma de decir que todo, en poesía al menos, es una cuestión personal. Pero esa cuestión personal implica un deber estético, ético y, finalmente, político y social. Los cambios y transformaciones del lenguaje, a manos del poeta, tienen repercusiones en el desarrollo de una tradición literaria, y de ahí, en la propia cultura más allá de lo literario. Llamar a los zapatos ataúdes, o al sol Micifuz, tan solo marca el comienzo de algo

que parece un juego, pero que al llegar a temas más abstractos y complejos, como puede ser el nombre de Dios, se transforma en un asunto un tanto más serio.

Libertad contra la imposición de la lengua, dejar de ser por un momento, o instante, la mosca dentro de la botella del lenguaje. Barthes señala la alternativa del juego y las trampas que tuercen el lenguaje sobre sí mismo y, por defecto, sobre el sí mismo. Las estrategias y procedimientos para lograrlo descansan en la materialidad del lenguaje y la multiplicidad de sus sentidos posibles. Esta inclinación por lo anómalo, por la alteración de la convención, repercute en la experiencia sobre la que descansa la percepción misma, la conciencia de sí. La manipulación en un nivel afecta la percepción del otro. Asimismo, las formas, los juegos y las trampas que se utilizan desgastan sus propios recursos, sus formas de utilizar los materiales. Los juegos y trampas dejan de causar el efecto requerido, volviéndose mecánicos y convencionales. Parra lleva el ejercicio a lo evidente, tanto que parece tomadura de pelo, pero lo que puede ser solo un juego (cambiar el nombre de las cosas, es decir, transformarlas) es un recurso poético de vital importancia para destrabar los elementos del lenguaje adheridos a las formas y usos de la convención. El nivel semántico es uno de las principales damnificados en esta operación. El cambio de nombre aparentemente arbitrario o idiosincrático es un llamado al caos y al azar, un principio estético que opta por los encuentros fortuitos y las relaciones improbables. El llamado de Parra por cierto no es original, y, en el contexto del modernismo, resulta tardío. Su atractivo reside más en el tono de humor local, en cierto objetivismo explicativo y didáctico, que desacraliza la teoría vanguardista llevándola al plano pragmático, cotidiano, revelando su rostro cómico y absurdo (los zapatos son ataúdes), sin desconocer que hay áreas que incluso dentro de la arbitrariedad son inabarcables o innombrables, como Dios, a quien el poema no nombra ni en broma. Independiente de la postura del hablante, lo importante ahora es que el poema expresa de la manera más llana y evidente posible que la poesía consiste en eso mismo que declara el título.

Jacques Rancière (2013) explica que el arte como “revolución permanente” es una idea que posiblemente comienza su desarrollo más notorio desde la Revolución Francesa y la estética de Hegel. De acuerdo a Rancière, la revolución y el filósofo alemán marcan un cambio de óptica en la valoración estética que poco a poco abandona la pedagogía respecto a los motivos de la obra de arte en su relación con los códigos y discursos del poder socialmente válidos. La tensión que anima al arte desde entonces, dice Rancière, “puede resumirse con sencillez: [...] la libertad de la obra significa su indiferencia a su contenido representado. Esa libertad puede parecer entonces

puramente negativa: solo obedece al estatus. . .” (50). Rancière se refiere como ejemplo al estatus de la pintura según los nuevos criterios de libertad para organizar los museos. Criterios que evidentemente afectan al resto de las artes. En ese sentido, la cualidad puramente negativa de esta libertad “se identificaría simplemente con el virtuosismo del artista capaz de transfigurar cualquier realidad profana.” (51). En el caso que nos ocupa, la poética, identificamos esta cualidad negativa (indiferencia de la obra por su contenido) en las articulaciones del juego, la trampa y la revolución permanente planteadas por Barthes. Junto con ello también se encuentra el peligro de transformar esa indiferencia o sobriedad extrema de las formas (juegos, trampas, etc.) que rompen con lo que Barthes identifica con “servilismo” al poder, en pura interferencia del sujeto, en “el virtuosismo del artista” que tiñe a la metáfora, la fija a un sujeto. El sujeto, el artista, el poeta o lector, visto de esta manera, es más bien un lastre que devuelve a las palabras a un horizonte más o menos habitual (interior, personal). De forma que la propia poesía y la poética parecen olvidar la posibilidad y la necesidad de la transformación de su material de trabajo, el lenguaje y las palabras, tal como ya lo vimos con el poema “Cambios de nombre”, donde se afirma que el deber del poeta es transformar el lenguaje. Este imperativo tiene múltiples lecturas, pero todas se desprenden de aquella obligación que va más allá de lo personal. La efectividad de estos cambios reside en la zona que media entre un término y otro, en las relaciones que allí se establecen y se desarrollan. Hay algo en el cambio en el uso de los términos y sus equivalencias que pareciera indicarnos una alternativa para evitar el enquistamiento y la fosilización de las metáforas. Consideremos el siguiente fragmento de Tom Raworth (2015), que algo tiene que ver con esto: “dios es el espacio entre pensamientos, no, eso es simplificar. A veces no puedes comprender las palabras pero sabes que la medicina es la correcta” (62). Raworth nos dice que aun en la intimidad de la forma personal de nombrar, las palabras nos pueden parecer intrínsecamente ajenas, incomprensibles. Sin embargo en esa “medicina” misteriosa, que no se comprende, se intuye la alternativa correcta.

Aquellas transformaciones, por personales que resulten, de alguna manera terminan anulando o atenuando la relación de las palabras con el universo cerrado y personal del individuo, del poeta que ejecuta los cambios. Un lector queda entonces en ese espacio ambiguo que media entre los pensamientos, como señala Raworth, y debe decidir por sí mismo la forma en que podría intepetar la relación zapatos-ataúdes o sol-Micifuz. Consideremos la siguiente cita de Foucault

(2014) en perspectiva con los postulados que hemos visto de Barthes, junto a lo señalado por Rancière:

La transición hacia un lenguaje en que el sujeto está excluido, la apuesta al día de una incompatibilidad, tal vez sin recursos, entre la aparición del lenguaje en su ser y la conciencia de sí en su identidad, es hoy en día una experiencia que se anuncia en diferentes puntos de la cultura: en el mínimo gesto de escribir como en las tentativas por formalizar el lenguaje, en los estudios de los mitos y en el psicoanálisis, en la búsqueda incluso de ese Logos que es algo así como el acta de nacimiento de toda la razón occidental. Nos encontramos, de repente, ante una hiancia [hiatos, abertura, grietas] que durante mucho tiempo se nos había ocultado: el ser del lenguaje no aparece por sí mismo más que en la desaparición del sujeto. (15-16)

Foucault, refiriéndose exclusivamente al lenguaje literario, también lo identifica como una forma de salir de la interiorización a que nos somete el lenguaje. Para el pensador francés se trata de “un tránsito al ‘afuera’” en que “el lenguaje escapa al modo de ser del discurso –es decir, a la dinastía de la representación–” (12). Asimismo comprende que el problema del poder en el lenguaje en la “incompatibilidad” entre el “lenguaje en su ser” y “la conciencia de sí en su identidad”. Es en ese conflicto donde se juega si la cualidad negativa del criterio artístico, en este caso referido a lo estrictamente literario y poético, la alegoría y la metáfora, funciona como un afuera de la lengua o como mero “virtuosismo del artista” (Rancière, *Aisthesis* 50). Y a pesar de que este conflicto es identificado, como dice Foucault, “en diferentes puntos de la cultura”, desde la lingüística y el psicoanálisis, hasta la teoría que rastrea el “Logos”, pareciera que la capacidad negativa de la metáfora queda entrampada en el “virtuosismo”. Resulta natural, en este punto, asociar esta incompatibilidad con las observaciones antes comentadas de William Rowe (2014), que resumen el problema en “una disminución de la capacidad de la lectura” que desemboca “en la limitación de esta a la narración” (25) que conduce a la certidumbre de un sujeto y una historia. El principio narrativo se transforma, de esta manera, en la forma privilegiada de mantener el orden de la “interiorización”. Volvamos a Foucault:

[. . .] si en una experiencia semejante de lo que se trata es de ponerse “fuera de sí”, es para volverse a encontrar al final, envolverse y recogerse en la interioridad resplandeciente del pensamiento que es de pleno derecho Ser y Palabra, Discurso por lo tanto, incluso si es, más allá de todo lenguaje, silencio, más allá de todo ser, nada. (18)

De manera que, siguiendo a Foucault, el juego y la trampa con que la literatura, según Barthes, logra salir del sistema “clausurado” del lenguaje (de su narrativa), para regresar a él y al uno, pero desde su negativo –el “silencio” y la “nada” que surgen desde el interior de las relaciones de

las partes del lenguaje— se produce, paradójicamente, en el regreso a los sonidos y las palabras mismas del discurso. Pero, continúa Foucault, es extremadamente difícil “proveer a este pensamiento de un lenguaje que le sea fiel. Todo discurso puramente reflexivo corre el riesgo, en efecto, de devolver la experiencia del afuera a la dimensión de interioridad” (24). El afuera ya no es “afuera del lenguaje” sino que un símil, una representación de una experiencia del “afuera” por el cuerpo y la voluntad del sujeto, que al desarrollar su discurso ofrece una “ficción” en la que se juega no la libertad, sino que el virtuosismo: “en el espesor de las imágenes, a veces en la mera transparencia de las figuras más neutras o las más improvisadas” se “corre el riesgo de depositar significaciones preconcebidas, que bajo la apariencia de un afuera imaginado, tejen de nuevo la vieja trama de la interioridad”. Por lo tanto, dice Foucault (2014):

De ahí la necesidad de reconvertir el lenguaje reflexivo. Hay que digerirlo no ya hacia una confirmación interior, —hacia una especie de una certidumbre central de la que no pudiera ser desalojado más— sino más bien hacia un extremo en que necesite refutarse constantemente: que una vez que haya alcanzado el límite de sí mismo, no vea surgir ya la positividad que lo contradice, sino el vacío en el que va a desaparecer; y hacia ese vacío debe dirigirse, aceptando su desenlace en el rumor, en la inmediata negación de lo que dice, en un silencio que no es la intimidad de ningún secreto sino el afuera donde las palabras se despliegan indefinidamente. (24-25)

Podemos interpretar el traslado de la reflexión por la metáfora como esa transición hacia lo que Foucault llama “un lenguaje sin sujeto” (15), para lograr lo que en este pasaje identifica como una necesidad: “reconvertir el lenguaje reflexivo”. Ya sabemos que se refiere al lenguaje literario, y que dice “reconvertir” porque este lenguaje “del afuera” tuerce el movimiento de la reflexión contra sí misma, pero al hacerlo el artista, en virtud de la cualidad negativa del arte indiferente a su contenido, vuelve a una “confirmación interior” de su Yo (su virtuosismo). Por eso aquí el lenguaje “debe” ser atraído no por la contradicción (que confirma al sujeto que la proyecta) sino por el vacío donde desaparece. Este lenguaje no es solo la contradicción de lo que se dice, sino que negación de lo que dice. Es en esa negación donde nace la alegoría, o el flujo donde “las palabras se despliegan indefinidamente”. Consideremos desde esta perspectiva el siguiente poema de Tom Raworth (1988):

### **CÓMO SOMETER A UN POEMA**

comienza

se bienvenido

aparece

poema

en estas líneas

yo no

haré

tu retrato

(mi trad.; 96)

Podría este poema ser, en sí mismo, metáfora de lo anteriormente dicho. Su asunto es la poesía oponiéndose al poder del discurso y escasamente interferida por el sujeto/conciencia que media entre el poema (que no es, en este caso, necesariamente el texto) y su articulación. Este poema hace evidente la proposición de una poética que resulta afín con lo que venimos planteando. El título del poema bien puede ser un recurso antipoético, en dos sentidos, por una parte su formulación nada lírica, similar al tipo de frase que encabeza instructivos o recetarios, y, por otra, con las expectativas lógicas, porque lo que se lee no parece tener relación con instructivo alguno. Las instrucciones, si las hay, no son muy claras. Por lo tanto, también como instructivo resulta deficitario. Las tres breves estrofas del poema resultan quizá demasiado lacónicas. Pero no solo eso, sino que una vez que comienzan a surgir líneas de interpretación, el supuesto tema del texto sería lo contrario a pretender “controlar” (“patronise” en el inglés original) un poema. Para comenzar, la primera estrofa puede leerse tanto como invocación (pido/espero que) o mandato (exijo/ordeno que). Y, aunque podemos considerar cualquier texto también un poema, como mero listado de palabras, lo que cuerpo del poema dice resulta ser una invocación (al poema) y un compromiso (la voz del poema se compromete consigo misma). O, entonces, lo que se nos dice es que realmente para obtener el control de un poema la única actitud es esa, la de someterse a su aparición, ceder a su presencia. El texto, por lo tanto, separa el poema de la escritura: tras la primera estrofa (tras la invocación u orden), en la segunda estrofa se trata al poema como algo vivo, ajeno, independiente, que puede o no “aparecer” en la escritura/texto (“en estas líneas”). Que el poema aparezca en la escritura parece depender del compromiso del poeta/lector con la independencia del mismo. La tercera y última estrofa puede ser tanto la voz del poema hablándole al poema, como el poema hablándole al lector: “Yo no / haré / tu retrato”, quiere decir que no se intentará fijar sus formas, o que se intentará su negativo. En este juego o

trampa de espejos –para volver a los términos de Barthes– lo que se dice es que el poema, la poesía, aparecerá, surgirá, allí donde no se intente su descripción. Esto último, como autoimposición, busca una alternativa para no caer en el “virtuosismo del artista” (Rancière, *Aisthesis* 51). Y aquí es donde el poema tuerce la aparente contradicción entre el título y su cuerpo, indicando efectivamente una manera para “controlar” al poema que la voz espera que surja (o demanda que surja) del texto. El poema solo estará en la escritura si el sujeto (o su voz) compromete mantenerse en ese “vacío” “donde desaparece” y que abre la ausencia de cualquier descripción a lo poético (libertad fuera de la lengua). Al abandonar desde ya el “retrato”, la copia o representación de una imagen, el poema se abre al despliegue infinito de palabras que Foucault identifica como lo propiamente literario.



## 2.6. De la metáfora y su inclinación a la “plena incerteza”

Para la poética *self-erasing* es la imagen, la metáfora poética, la unidad estructural que, al interior del poema, permite acceder a una comprensión de la poesía, o de un aspecto central en ella, como una manera de actualizar la atención y percepción del momento presente. Hablamos de procesos que permiten adentrarnos en una forma ampliada de percepción; es decir, los procesos que componen nuestra actividad perceptiva-mental-emocional, y que determinan nuestro modo de relacionarnos con la praxis. Este modo es complejo e implica muchos aspectos, que a su vez la metáfora poética evoca a través de la opacidad o ambigüedad que le permiten contener múltiples caminos interpretativos.

Existe una relación natural entre la ambigüedad literaria y la metáfora. William Empson (2006) advierte que al analizar un enunciado o declaración “se enfrentaría de continuo una especie de ambigüedad de vida a las metáforas [. . .] pues la metáfora, más o menos forzada, más o menos complicada, más o menos implícita (para que opere de forma inconsciente), es el modo normal de desarrollo de un idioma” (27). Para afirmarlo, Empson se apoya en la idea de la metáfora propuesta por Herbert Read:

Las palabras que sirven como epítetos son palabras con que se analiza una declaración directa [mientras que] una metáfora es la síntesis de varias unidades de observación en una imagen comandante; es la expresión de una idea compleja, no mediante un análisis ni mediante una declaración directa, sino mediante una percepción repentina de una relación objetiva. (27)

Como vemos se trata de una herramienta crucial pues, desde esta óptica, la metáfora se vincula a la capacidad/posibilidad misma del lenguaje para traducir el mundo, la naturaleza, los eventos, los hechos. Luego, la metáfora es la forma que toma el tiempo percibido, forma de una interrupción, por la conciencia, el pensamiento y el lenguaje, en el equilibrio de lo inerte y lo desapercibido. Inevitable, entonces, preguntarse por ella, no solo desde la poética. El filósofo Jacques Derrida (1992) plantea:

La Metáfora en el texto de filosofía. [. . .] debemos prepararnos para lidiar con una pregunta particular: ¿existe la metáfora en el texto de filosofía? ¿en qué forma? ¿cuáles son sus alcances? ¿es esencial? ¿accidental? etc. Nuestra certeza pronto desaparece: la metáfora parece involucrar el uso del lenguaje filosófico por completo, nada menos que el uso del así llamado lenguaje natural *en* el discurso filosófico, es decir, el uso del lenguaje natural *como* lenguaje filosófico. (mi trad.; 209)

Por el uso de la mayúscula podemos considerar que Derrida está pensando en una clase particular de metáfora. Las preguntas disciplinarias y metodológicas resultan menos importantes,

ya que esta “Metáfora” homologa la totalidad del lenguaje filosófico al lenguaje poético con la noción de “lenguaje natural”.

Las relaciones que establece Derrida son parte de una larga tradición hermenéutica y retórica sobre la metáfora (del griego “transporte” o “transferencia”). La metáfora poética, dentro de esas tradiciones, es aquella que tiende a la aporía y a la generación de contradicciones lógicas sin solución. Su capacidad comunicativa, a través de antinomias, resulta tan defectuosa como indispensable para la comprensión, y de ahí su valoración o relevancia poética, lingüística y filosófica. En general definida como figura del discurso que altera los usos de la palabra o la frase, al refractar los universos de sentido que tales palabras y frases (además de la combinación entre ellas) configuran u obligan a la mente y al pensamiento a reacomodar nuevos contextos y sentidos. De acuerdo a Wallace Martin, lo fundamental es que para comprender las metáforas, “uno debe encontrar sentidos no predeterminados por el lenguaje, la lógica, o la experiencia” (ctd. en Preminger et. al. 760).

Así como existe aquella metáfora poética, el lenguaje también presenta la “metáfora muerta compuesta por metáforas fosilizadas”, que vendrían a ser, por ejemplo, los lugares comunes, las frases hechas, los clichés. Ya con Quintiliano tenemos testimonio de las disputas teóricas entre los profesores de literatura y los filósofos a propósito de la metáfora y los tipos de discurso (tropos) (Webb 2009). Pero han sido los filósofos, los lingüistas e historiadores de la lengua quienes han explorado más profundamente en las implicancias de las relaciones de la metáfora con la “verdad proposicional” y su significado-sentido; con los orígenes del lenguaje y el mito; con las concepciones de mundo y los modelos científicos; con las actitudes sociales y el uso común (cf. Steiner, 2012).

Aristóteles en la *Retórica* (III 1411 y ss.) afirma que metáfora y la analogía son la forma de hacer visible algo a través del lenguaje, un “poner ante los ojos”:

Y Cefisódoto llamaba a las trirremes muelas de molino pintada de colores, y el Cínico decía que las tabernas eran las *fiditias* de Atenas. Esión, que habían “derramado la ciudad sobre Sicilia”, lo cual es metáfora y poner el objeto ante los ojos. Y “hasta el punto de que Grecia gritó”, que también es en cierto modo una metáfora y poner el objeto ante los ojos.

[. . .] Y como dijo Ificrates: “El camino de mis palabras pasa a través de las acciones de Cares”; la metáfora aquí es por analogía, y lo de decir “a través” pone la cosa ante los ojos. Y el decir “llamar a los peligros para socorrer en los peligros”, es una metáfora que pone el objeto a la vista. Y Licoleón defendiendo a Cabrias: “Y no tendrán respeto a la suplicante que es la estatua de bronce

de éste”, porque es una metáfora en el momento, mas no para siempre, aunque pone el objeto ante los ojos, ya que cuando él está en peligro, suplica su estatua; lo inanimado se hace animado: el monumento de las hazañas por la ciudad. (201-202)

Este poner ante los ojos significa el movimiento de los elementos en y por la metáfora, la cinética o el flujo que articula la combinación. Dice Aristóteles:

Llamo poner ante los ojos algo a representarlo en acción; por ejemplo, decir que el hombre honrado es un cuadrado, es una metáfora, porque ambos son perfectos, pero no indica una acción en marcha. Mas decir que “posee un vigor floreciente”, es una acción. Y “a ti como suelto” es una acción, y “[desde allí, pues], griegos, lanzándose con sus pies”, “lanzándose” es acción y metáfora, porque indica algo rápido. Y como hace Homero, que en muchos pasajes hace animado a lo inanimado, por la metáfora. Pues en todos estos pasajes se aprecia que ha representado una acción en curso, como en aquellos versos:

“De nuevo hacia el llano rodaba la piedra desvergonzada” [*Od.* XI 598]; y “voló la flecha” [*Il.* XIII 587]; y “de volar deseosa” [*Il.* IV 126]; y “en la tierra se clavaban, con deseo de saciarse de carne” [*Il.* XI 574]; y “La punta penetró furiosa en el pecho” [*Il.* XV 542]. En todos estos pasajes, por hablar de seres vivos parece que están en acción, pues el carecer de vergüenza y estar furioso y lo demás es una acción. Esto lo aplicó el poeta mediante la metáfora según analogía, pues según es la piedra para Sísifo en el primero de estos ejemplos, es el desvergonzado para el injuriado. Los mismos efectos produce en las famosas imágenes sobre cosas inanimadas [*Il.* XIII 799], así las olas: “Curvas, con su cimera, adelante las unas, pero otras detrás” pues todo lo hace movido y viviente, y la acción es movimiento.

[. . .] cosas propias, -pero no obvias; según también en filosofía contemplar lo semejante aun en lo que se diferencia mucho es propio del sagaz cosas propias, -pero no obvias; según también en filosofía contemplar lo semejante aun en lo que se diferencia mucho es propio del sagaz. (203-204)

Como vemos, para Aristóteles esta capacidad de “poner ante los ojos” que tiene la metáfora se relaciona directamente a la inteligencia, el pensamiento y el conocimiento. Para el pensador griego la metáfora debe ser “propia”, es decir natural, de alguna manera resultar cotidiana o familiar, y dentro de esa cercanía o familiaridad aportar, además, algo que la hace extraña, “no obvia”. Lo “no obvio” es algo que no se ve, a menos que se nos llame la atención sobre aquello, y la metáfora, entonces, de acuerdo a Aristóteles, desde lo familiar, lo común, lo cotidiano puede hacernos ver lo que no es evidente. El “poner ante los ojos”, es ver –desde lo propio, desde sí– lo “no obvio”. Estamos hablando del efecto particular del dispositivo retórico que es la metáfora. Y como tal, como herramienta observable y manipulable, resulta fundamental para la comprensión de los alcances de los conocimientos, pues en la vida psicológica tiene que ver con el instante de atención que experimenta el sujeto. La atención del yo dirigida hacia algo que es otra cosa, que a su vez, en tanto interferencia de la inercia de los flujos de la conciencia, produce una alteración en el ritmo del flujo del pensamiento; un giro sobre sí mismo. Desde lo natural, lo cercano, lo

“propio”, desde el equilibrio inerte del yo-mismo al movimiento de la proyección-experiencia de un paisaje ajeno, extraño, lo “no obvio” que se ocultaba aparece o emerge a través de un sistema de sonidos y palabras.

De acuerdo a Aristóteles, en todo caso, este poner ante los ojos lo no obvio a partir de lo evidente del discurso poético, no tiene relación con un don, gracia o inspiración divina, sino con la razón y el intelecto: “contemplar lo semejante en lo que se diferencia es propio del sagaz” (204). Esto se hace evidente cuando se comprende que la metáfora logra este efecto mediante un truco, un juego, o como señala el propio Aristóteles:

La mayoría de las elegancias son mediante la metáfora y a consecuencia de un engaño, porque resulta más claro al aprender que es lo contrario, y parece que el alma dice: “¡Cuán verdad es! Mas yo me equivocaba.” Y de los apotegmas los elegantes lo son porque expresan lo que no dicen, como el de Estesícoro de que las cigarras les cantarán desde el suelo. Los enigmas bien hechos son por lo mismo agradables, porque son una enseñanza y se dicen como metáfora. Y lo que llama Teodoro decir novedades. Lo cual sucede cuando es inesperado, y, como aquél dice, diverso de la opinión que antes se tenía, como los que hacen parodias en las piezas cómicas, lo cual logran también los juegos de palabras, porque engañan. También en los versos: porque no es como esperaba el oyente. [. . .] El juego de palabras dice no lo que dice, sino lo que el nombre varía, por ejemplo, lo de Teodoro contra Nicón el citaredo: “La tracia cantó”, que parece quiere decir «te confunde», y engaña; pues dice otra cosa. Por lo cual es agradable para el que lo sabe, mas si no entiende que Nicón es tracio, no parecerá que es esto gracioso. (204)

La atención descubre lo no evidente en el momento que el lenguaje muestra o expone un “equivoco”, la palabra no dice lo que dice “sino otra cosa” (205). Se necesita de ingenio e imaginación para torcer la convencionalidad del uso de la lengua.

La metáfora, así como el *conceit*, nos permiten traducir la experiencia a un plano virtual o mental, a partir de la prolífica concatenación de variaciones, producto precisamente de aquella comunicación defectuosa que implica. La intensidad del poema, entonces, tendría directa relación con la imperfección o interferencia que produce el propio lenguaje en su función comunicativa. El defecto, la alteración, la anomalía, respecto de la función pragmática del lenguaje, aumenta la posibilidad de variaciones, el propio enigma (“acción hostil del dios”) o la alteración poética de la convención sinónimo de la traducción del mundo a través de la metáfora poética, marcan la diferencia que propicia la intuición, más allá del límite convencional del lenguaje. De esta manera, un poema puede inducir a lo que el poeta Geoffrey Hill describe como “un shock semántico” (ctd. en Prynne párr. 3), una articulación de sonidos, de palabras, que altera la percepción de “la legalidad específica”. Esta alteración de la “legalidad” de contexto

tiene que ver con la amplitud, la ambigüedad, la multiplicidad de configuraciones posibles contenidas en la metáfora. Esta es la “incerteza plena” (“*rich uncertainty*”) con la que un poeta como J. H. Prynne intenta elaborar sus poemas. No es un movimiento demasiado obvio, ni completamente natural, pues la experiencia del sujeto autor como tal, su conciencia, su existencia y el registro de ella, están en juego. Veamos el poema “La boca abierta” de Prynne (2016), que puede ayudar a visualizar más exactamente lo que acabamos de decir.

Ponerle un nombre, mantenlas  
abajo y pregunta apenas  
si están gritando, con ambos pies  
plantados e inclinados hacia mí

la nota no tiene ninguna con-  
secuencia, se tragan el  
paisaje ante ellos

Ojo, con el nombre de una ocasión  
que les pertenece, cuando se  
los quito, el regalo ofrecido  
tocado por el más puro sonido

no puedo sostenerlo  
es un nombre: gritando  
o inclinándose, en la única

tierra debajo de ellas, de cada una (mi trad.; 31)

Como se suele destacar del trabajo de Prynne, no es mucho lo que un lector puede asegurar sobre prácticamente cualquiera de sus poemas. Este poema, en todo caso, parece referirse a la

“plena ambigüedad” de la que hablamos, situándola en el acto mismo de nombrar, es decir, la ambigüedad no se produce por la acumulación o superposición de metáforas y alegorías, sino en el acto e instante mismo en que sucede el nombre o significante. El “abrir la boca”, o “la boca abierta” del título, nos remite al decir (es una posibilidad). El poema comienza con el acto de nombrar, de fijar o acomodar un nombre a algo indeterminado. El poema no proyecta lo nombrado, sino que inmediatamente gira (todavía en el primer verso), para decirnos que mantengamos a raya, o bajo control, a ellos o ellas, para preguntarles si gritan. Aquello/as a los que se les debería preguntar, además, están “plantados” e “inclinados” hacia quien habla. La segunda estrofa, nos dice que hubo o hay una nota (¿una advertencia?, ¿solo un mensaje?) sin “consecuencias”, aparentemente, entre el hablante y aquello/as que se inclinan hacia él/ella. Pero a nosotros en la tercera estrofa, si se nos advierte (“Ojo”), que nombrar es quitarles, a aquello/as no especificados, algo que les pertenece, “la ocasión”, es decir un momento y lugar, un hecho o fenómeno. Esta apropiación de la “ocasión” –la realidad, la naturaleza, el mundo, la experiencia– que se brinda como “regalo ofrecido”, sucede cuando es alcanzada (“tocada”) por el sonido. Luego en la penúltima estrofa el hablante afirma que no puede sostener aquello que es un “nombre”, que grita o se inclina (como en la primera estrofa), en la tierra en que ocurren (“tierra debajo de ellas”).

Digamos que el lector puede asumir perfectamente que el hablante, si no es el poema mismo, es él mismo (el lector). No sabemos qué es lo nombrado, ni quiénes son aquellas o aquellos que gritan, se inclinan, y que son despojados de lo que les pertenece (“una ocasión”), por el acto de nombrar y por el sonido de ese acto. Pero no solo eso, ese nombre, que es un despojar, tampoco puede ser retenido por el hablante. El poema no explica esta imposibilidad. Como vemos, el poema se despliega en una serie de imágenes en que el enigma es el elemento principal. Sin embargo, considerando el título, el acto de nombrar y la referencia a una pluralidad de elementos que se encuentran entre el hablante y el nombre, podemos sospechar que el poema habla de la enajenación de las palabras en el acto de nombrar. La “plena incerteza” formalmente se despliega con esa serie de incógnitas y enigmas que, por otra parte, son elementos centrales a los que se remite el poema. Dicha “incerteza” exige al poeta decisiones sobre el control al que somete su trabajo. La reducción del control autoral sobre la metáfora se traduce en alternativas procedimentales para la exploración crítica hacia ese centro vacío, de la metáfora, de la alegoría, el *clinamen* del grano o átomo de lenguaje. La poesía, como articulación lingüística que apunta

en esta dirección, empuja los límites formales y conceptuales del lenguaje en el desarrollo de un proceso que destruye y acuña formas. Se hace necesario, entonces, contar con al menos un panorama general de la relación entre elementos biológicos y de lenguaje: cerebro, mente, sujeto, lenguaje y pensamiento, porque allí es donde esas formas encarnan. Cuando se experimenta un “shock semántico” (Hill) o la “incerteza plena” (Prynne), se afecta o altera lo que sea que conlleve el uso de esas palabras. Este es el efecto del *conceit* o de su proximidad en el centro de la metáfora poética.

Un poeta visionario, y también filosofante, Vicente Huidobro, en el “Prefacio” de *Altazor* (1992), afirma: “Un poema es una cosa que será. Un poema es una cosa que nunca es, pero que debiera ser” (57). Recordemos que para Huidobro el poema era una instancia reflexiva, que debía ser ejecutada (dicha, escrita, leída) en total concentración. No se trata de una declaración sentimental, sino que de un recordatorio de la inevitable derrota personal que todo poema, como dispositivo lingüístico al máximo de sus posibilidades, significa para el pensamiento, la conciencia y el sujeto. El poema permanecerá siempre como algo “que debiera ser”, aunque la voluntad y oficio del autor/lector den una y otra vez con coordenadas de interpretación válidas.

Considerando lo tangible que puede ser esa derrota del poema es que posiblemente Terry Eagleton (1998), con toda la distancia que parece tener con la deconstrucción, reconoce que:

De Man, se ha dedicado a demostrar que el lenguaje literario incesantemente socava su propio significado. De Man descubrió en esta operación nada menos que una nueva manera de definir la “esencia” de la literatura. Todo lenguaje, como atinadamente apunta De Man, es intrínsecamente metafórico, trabaja a base de tropos y figuras, y es un error creer que cualquier lenguaje es *literalmente* literal. La filosofía, el derecho o la teoría política trabajan mediante metáforas, igual que los poemas, y, por lo tanto, son igualmente cosa de ficción. Como las metáforas esencialmente “carecen de fundamento”, como se concretan a sustituir un grupo de signos por otro grupo de signos, el lenguaje tiende a traicionar su naturaleza fingida y arbitraria precisamente en los puntos donde se propone ser más hondamente persuasivo. La “literatura” es el campo donde la ambigüedad es más evidente, donde el lector se encuentra suspendido entre un sentido “literal” y uno figurado, incapaz de escoger entre uno y otro, por lo cual cae desconcertado en un abismo lingüístico sin fondo empujado por un texto que se convirtió en “ilegible”. En cierto sentido, empero, las obras literarias engañan menos que otras formas de discurso, ya que implícitamente reconocen su categoría retórica –el hecho de que lo que dicen es diferente de lo que hacen, que cuanto pretenden en lo relativo al conocimiento se mueve a través de estructuras figurativas-, lo cual las convierte en ambiguas e indeterminadas. Otras formas de escribir son igualmente figurativas y ambiguas, pero se hacen pasar por verdades irrefutables. Para De Man –también para su colega Hillis Miller– la literatura no tiene que ser desconstruida por el crítico: se puede demostrar que se desconstruye a sí misma, más aun, que esta operación es a lo que en realidad “se refiere” la literatura. (90)

Eagleton, como vemos, coincide con De Man en que el lenguaje es “intrínsecamente metafórico”. Las relaciones de las metáfora con el mundo “carecen de fundamento”, por ser una sustitución “de signos por otros signos”. Esta condición, dice Eagleton, en sintonía con De Man es lo que la literatura, el lenguaje literario, hace evidente con sus estructuras “ambiguas e indeterminadas”. Así, el poder de la literatura recae en la metáfora poética, en el regreso a la primera claridad, a la resistencia a la intencionalidad y a la conceptualización, como dispositivo central de esta ambigüedad extrema (hacer “ilegible” al texto).

Las preguntas de la epistemológica, el giro lingüístico de la teoría (la sospecha respecto del conocimiento), y la estética de cuño romántico-modernista, conducen a la alegoría y a la metáfora. Contamos con conceptos e imágenes que ayudan a percibir la diferencia fundamental de la metáfora como herramienta práctica de comunicación (metáforas convencionales, símbolos), la “metáfora muerta compuesta por metáforas fosilizadas” (Martin ctd. en Preminger et. al.; 760), y la metáfora alegórico-poética que determina una relación pragmática con el lenguaje (flujos de formas de mirar, representación defectuosa). Asimismo, el problema del conocimiento y el de los tropos literarios obliga a la poética, en el sentido que aquí nos ocupa, a considerar la distribución del poder entre la alegoría-metáfora poética (que resiste la conceptualización) y el sujeto/discurso. A la metáfora poética la identificamos principalmente como la herramienta literaria que se desprende del caldo de cultivo alegórico y que evidencia la precariedad del conocimiento, acentuando la ambigüedad de sentido, anulando, borroneando, mitigando, erosionando siempre la presencia del sujeto, del poder que narra que explica e indica cómo y qué debe interpretarse.

Como resulta discutible definir qué es buena o mala poesía, solo podemos decir que los ejemplos a utilizar, en esta investigación, responden a los criterios teóricos y estéticos ya mencionados de cuño romántico-modernista. Por cierto, esto abre un sinfín de posibilidades considerando que las poéticas modernistas desarrollan estéticas muy disimiles. En cualquier caso, por ahora al menos, resulta práctico utilizar alguna aproximación general. En ese sentido, para el poeta Louis Zukofsky (2000), en un poema encontramos “información precisa sobre la existencia, de la que surge información de su propia existencia” (20). El poeta, entonces, nos diría que cualquier conocimiento que podamos obtener a partir de un poema se abre en dos sentidos: por una parte, la vida del ser humano y su historia, y, por otra, la cuestión autoreflexiva, la confirmación de su propia realidad, que permite a su vez, que la poesía aborde la relación



entre lenguaje y experiencia de la manera más directa posible. Es decir, el sujeto encarnaría el patrón o relación (de lenguaje y mundo) que el poema constituye, más allá (o mucho más acá, más hondo, en una intimidad inexplorada para el propio sujeto) del conocimiento y la memoria personal.

La poética parece ser un territorio imposible, pues se entiende que el conocimiento tendría un límite en el mundo de los fenómenos. Sin embargo, no nos interesa, hemos dicho en los preliminares de esta primera parte, citando a Jean Lescure (2016): “saber por qué y cómo quiero hablar. Eso sería romanticismo, psicología, bricolaje. Lo que nos interesa es que el lenguaje mismo, en sí mismo, por sí mismo, quiere decir algo” (ctd. en Queneau et al. 183). Esta exploración, la del lenguaje “en sí mismo, por sí mismo”, parece ser una alternativa a la trampa de la representación, experiencia de vital importancia pues reactualiza nuestra impresión de ser, en el momento en que enfrentamos un desajuste, una interrupción en los ritmos del flujo de codificación a través de la lectura o interpretación de, retomando el concepto de Blumenberg (2003), una metáfora absoluta. Un alcance respecto a lo anterior:

Que se dé a esas metáforas el nombre de absolutas solo significa que muestran su resistencia a la pretensión terminológica, que no se pueden resolver en conceptualidad, no que una metáfora no pueda ser sustituida o reemplazada por otra, o bien corregida por otra más precisa. De ahí que también las metáforas absolutas tengan *historia*. Tienen historia en un sentido más radical que los conceptos, pues el cambio histórico de una metáfora pone en primer plano la metacinética de los horizontes históricos de sentido y de las formas de mirar en cuyo interior experimentan los conceptos sus modificaciones. (47)

La historia de la metáfora es “más radical que los conceptos”, porque nace del instante de la intuición. No logra volver a ella, pero se encuentra en su orilla, en la la orilla de roce del pensamiento contra la intuición. Parece un contrasentido, pero es historia como movimiento del movimiento “la metacinética de los horizontes históricos de sentido y de las formas de mirar” que identifica al acto reflexivo como transformación. Movimiento intelectual hasta los bordes de sus posibilidades. Las características con que Blumenberg concibe la metáfora absoluta permiten asociarla a la forma poética, que es alegórico-metafórica, tal como se afirma desde buena parte de la tradición, que el lenguaje literario es la forma en que el lenguaje, la palabra, alcanza su grado más alto de intensidad (descarga de energía intelectual y emocional).

Considerando la importancia que la dimensión alegórico-metafórica del lenguaje tiene en nuestra relación con el mundo, y ya que, como señala Eagleton (1998) haciendo eco de De Man,

“las metáforas esencialmente ‘carecen de fundamento’, como se concretan a sustituir un grupo de signos por otro grupo de signos, el lenguaje tiende a traicionar su naturaleza fingida y arbitraria precisamente en los puntos donde se propone ser más hondamente persuasivo” (90), indagar en la dimensión de la “plena incerteza” de aquello que “carece de fundamento” es, desde esta perspectiva, un camino posible para el poema, que en definitiva busca la experiencia del pensamiento libre del control del significante, que somete, dice Barthes (2007), la lengua “al servicio de un poder” (54). Esto inevitablemente conduce a un uso particular de la dialéctica entre los elementos del poema, y más precisamente, al interior de la metáfora y las alegorías.

Como el termino dialéctica es difícil de definir con precisión, más aun considerando lo que hemos dicho sobre la metáfora, nos atendremos al uso que le da Prynne: “Si es que las muchas direcciones son desarrolladas de forma que producen fuertes contradicciones y conflictos internos, entonces el método podría desarrollarse como práctica dialéctica, en la que la forma poética y la expresión son conducidos a una lucha consigo mismos y entre ellos” (mi trad.; párr. 9). Esta lucha se origina, podemos asumir, porque tal como vimos anteriormente con Barthes, la realidad, en virtud de la naturaleza metafórica del lenguaje, “no es representable, y debido a que los hombres quieren sin cesar representarlo con palabras existe una historia de la literatura” (58).

Por esta razón esta poética debe intentar dar cuenta de la metáfora y de lo que postula como su centro o núcleo, el *conceit*. Ahora, como el *conceit* en tanto núcleo de la metáfora absoluta, viene a ser la diferencia irreductible entre la intuición y el pensamiento o lenguaje al transformarse ambos al contacto uno del otro. Cuando Blumenberg (2003) afirma que la metáfora es un “transporte de la reflexión, sobre un objeto de la intuición, a otro concepto totalmente distinto, al cual quizá no pueda jamás corresponder directamente una intuición” (46), advierte aquella diferencia irreductible, pues al señalar que la metáfora es el movimiento (traslado) del pensamiento hacia la intuición para transformarla radicalmente, está describiendo una dialéctica entre reflexión e intuición.

En virtud de esa oposición entre reflexión e intuición no podemos sino aproximarnos o conjeturar sobre el *conceit* según los relieves y las formas que dibujan los pliegues que adoptan los flujos de relaciones de “los horizontes históricos de sentido” (47) al chocar contra él en el momento que intentan abarcar a la intuición. Esta es la situación límite a la que un poema somete a un lector. El relieve rizomático (Deleuze y Guattari, 2004), abigarrado, estriado al infinito de

esos “horizontes históricos” contra la superficie del *conceit*, borde expuesto a la erosión absoluta de la metáfora absoluta. El *conceit* también asegura la erosión o transformación del concepto que el pensamiento fija tras la intuición. Lo importante es que de esta manera el *conceit* adquiere la forma de alegoría continua que no resiste la fijación de ninguna metáfora, de ningún símbolo.

Fue Kant, en su sistema filosófico, de acuerdo a Hans Blumenberg (2004), quien afirmó que el sujeto, la mente, la razón y el lenguaje, no pueden superar, cognitivamente, el límite fenomenológico. De acuerdo a Blumenberg, resulta decepcionante para el sujeto “verse remitido de vuelta a la caverna de una legalidad específica de las apariencias” (618). Esto es, la norma de la convención y la imposibilidad de considerar seriamente todo aquello que tensione el sentido de las cosas, sus apariencias, la forma en que las nombramos. La literatura y la poesía parecen confirmar el comentario de Blumenberg. En buena medida se trata de prácticas que operan como resistencia a “una legalidad específica”, y para ello, históricamente, a través del lenguaje, han minado la familiaridad con que percibimos “las apariencias” a través de formas de discurso que alteran la percepción del propio discurso, pues sus elementos son utilizados de manera extraña o inadecuada, según las convenciones.

La posibilidad del conocimiento como una “verdad” positiva y estable permite la aparente necesidad del pensamiento, lo que Foucault, en *La arqueología del saber* (2007), describe como

[. . .] los equilibrios estables y difíciles de alterar, los procesos irreversibles, las regulaciones constantes, los fenómenos tendenciales que culminan y se invierten tras las continuidades seculares, los movimientos de acumulación y las saturaciones lentas, los grandes zócalos inmóviles y mudos que el entrecruzamiento de los relatos tradicionales había cubierto de una espesa capa de acontecimientos. (4)

A esta necesidad y tendencia por la estabilidad –¿nostalgia de reposo, de equilibrio perdido?– se opone la experiencia del tiempo. La misma temporalidad de las cosas, su sucesión, representa un desgaste, mutación o transformación de aquello estable y fijo. El tiempo, en palabras de Hans-Georg Gadamer (2002), no “es”, sino que “pasa”, “la tensión entre el ayer y el mañana parece ir en contra de la pretensión de cualquier saber, ya que si por algo se caracteriza el saber es justamente por su independencia respecto de los cambios en lo que pasa” (265).

El lenguaje es un “pasar” de registros y representaciones en las que el pasado y/o el futuro operan “en el mismo sentido en el que se presenta el saber que escudriña lo ‘presente’” (267). “Y sin embargo” –dice Gadamer– “no somos capaces de renunciar a la pretensión de un saber cuya

validez esté por encima del tiempo” (266). Es por esta razón, sostiene el mismo Gadamer, que la filosofía se acompaña de la ciencia y de “las formas del retorno poético”, como una fórmula entre el “ayer y el mañana”, con la cual “hacer presente es tanto como retornar realmente” (266-267).

¿Retornar a qué?, pues a la experiencia fundamental de la grieta, la fractura, entre el organismo vivo, la conciencia de sí y la naturaleza: “una cosa que nunca es, pero que debiera ser” diría Huidobro (57), la totalidad del “azar de los sucesos”, en palabras de de Rokha (1991 33), que incluye la conciencia de los sentidos encontrados, la contradicción, como por ejemplo el poema “Galope muerto” de Pablo Neruda (1962): “Aquello todo tan rápido, tan viviente / inmóvil sin embargo, como la polea loca en sí misma, esas ruedas de los motores, en fin” (161).

Como vemos la poesía acuña y ha acuñado formas expresivas, dispositivos lingüísticos, para coincidir en un saber “por encima del tiempo”, como dice Gadamer, que nos hace considerar el tiempo no en sus continuidades, en sus “equilibrios estables”, y sus “procesos irreversibles”, sino en lo que Foucault (2007) observa como “fenómenos de ruptura” e “incidencia de interrupciones” (5) que subyacen al flujo del pensamiento. George Steiner Steiner en *La poesía del pensamiento* (2012), aborda la “ruptura” y las “interrupciones” desde lo estético y lo filosófico, relacionándolas tanto con la fragmentación como con el pensamiento aforístico, condensado. Los ejemplos van desde el lenguaje de Heráclito en la antigüedad, hasta el de Nietzsche, quien inaugura el pensamiento moderno con la sospecha de la posibilidad del conocimiento a través del lenguaje y las metáforas. Steiner asume esa sospecha que explica, por lo demás, la fragmentación y lo aforístico como alternativa al lenguaje de la generación de estabilidad; es el lenguaje “del afuera” (Foucault, 2014) en que “lo fragmentado, lo paratáxico, los “saltos bruscos” son, en palabras de Steiner:

[. . .] cada uno como un *quantum*, entre temas y proposiciones aparentemente sin relación entre sí. Es verdaderamente metafísico el contraste entre la suposición de que hay un orden articulado en la realidad, la posibilidad de una ‘cartografía’ integral, posibilidad que subyace en la interpretación escolástica o kantiana de la existencia inteligible, por una parte, y la percepción del carácter fracturado, posiblemente aleatorio, de lo fenoménico, por otra. (167)

El problema del conocimiento, desde la poética, no tiene mayor relación con los criterios históricos de acumulación de datos y textos. Se trata, más bien, de ahondar en las interferencias, rupturas, interrupciones del lenguaje en uso, en “esa otra armonía” de lo poético (Cuddon 542)

que va desde la contradicción a lo simplemente incompleto o defectuoso, y que lleva la interpretación de la experiencia al límite la “dicotomía histórica y psicológica” (Steiner, *La poesía...* 168) que evidencia la atención sobre un fragmento o instante psicológico, a contrapelo de la estabilidad o continuidad histórica.

El instante estético, y por lo mismo cognitivo, cuya intensidad se marca como una interrupción o ruptura, es un arco en el tiempo –una pausa–, orillas separadas y unidas por algo que cubre la distancia entre ellas. La interrupción que la atención impone en un instante, marca también la irrupción de aquello que se destaca o recorta contra el fondo de todo lo demás, el lenguaje, o el límite del lenguaje como contorno. Volvemos, poéticamente, al lugar o tiempo anterior a la ley del símbolo, es decir anterior a la fosilización de la alegoría y a la domesticación de la metáfora. Un presente absoluto cercado por el pasado y el mañana. Tal presente, sin ser el pasado, ni el mañana, los une como posibilidad inagotable a la atención del sujeto. Una dimensión pre-edípica del lenguaje, en el sentido que, como veremos más adelante, apela a una experiencia que intenta situarse en un plano anterior a la irrupción del control del sentido, cuando el significante somete el lenguaje a un poder (Barthes 2007). Para tal efecto, el lenguaje del poema y sus imágenes se orientan a configuraciones inestables a través de una economía, una distribución, siempre mutable en una “práctica dialéctica”, tal como la describe Prynne, pues el pasado y el mañana cambian en virtud del presente. El sentido, entonces, de las palabras, del mensaje, de la narración y del relato, son esencialmente inestables en la alegoría/metáfora poética. No puede ser de otra manera si se ha de imponer, en la metáfora poética, siempre la dicotomía histórico-psicológica que el lenguaje en sí comprende.

Para Northrop Frye (1990) los significados de un poema “no son más que las relaciones de su configuración a un cuerpo de proposiciones asertivas, y la concepción simbólica involucrada es la que tiene en común la literatura, no con las artes, sino que con otras estructuras verbales” (78). Es decir, la independencia completa respecto del sentido es un requisito del lenguaje para constituirse como poema. El lenguaje, la frase, la oración, las categorías estructurales y semánticas de coherencia y cohesión, son alteradas para tal efecto; luego, esa independencia se da en virtud de un uso “asertivo” de las palabras, es decir un uso activo y adecuado, palabra que afecta/hace/transforma el momento. Para Frye, el aparataje cultural simbólico que opera en la interpretación del mundo no tiene que ver con la estética, la educación o la cultura, sino que con usos asertivos de cualquier contexto. El universo de la imagen poética, es inconmensurable, y

por lo tanto, ese aparataje simbólico cultural es modificado; está allí para ser interrumpido por el uso “asertivo” de la metáfora poética, que no es símil, relato o narración consumida y transformada, desde la óptica de esta poética, en sedimento de memoria edípica, es decir en sedimento o restos de lenguaje al servicio de un poder, de un tropo, de una jerarquía semántica.

Si el lenguaje al volverse sobre sí mismo no puede expresar más que paradojas, la capacidad del intelecto y la razón son inadecuados para ofrecer una “verdad” que permita construir un sistema interpretativo del mundo. Hans Blumenberg (1995) conjetura que a través de la metáfora podríamos “saber al menos por qué motivo queríamos saber algo cuyo saber va ligado a la desilusión” (98). De esta manera el filósofo relaciona directamente el destino de la metáfora con el de la posibilidad de acceder a una verdad. De allí que resulte necesario adentrarse en el funcionamiento de la metáfora y lo que ocurre con ella, específicamente como imagen poética, como fragmento, como interrupción, porque afecta a las condiciones de verdad del lenguaje.

Si, como sostiene Jakobson (1978), podemos entender el lenguaje poético como “creación”/ “arte verbal” y “finalidad” (7), la “desilusión” epistemológica (incapacidad de alcanzar la unidad que pensamos subyace a la dialéctica del conocer) consiste en el desgaste de la asertividad de las metáforas dentro de “la concepción simbólica involucrada” (Frye, *Anatomy of criticism* 78). La función poética de acuerdo a Jakobson se puede entender dentro de este esquema. Para el pensador ruso el principio de equivalencia (metáfora) que gobierna todo uso lingüístico, opera bajo principios de selección y combinación. El uso poético no somete la proyección de una equivalencia al principio de selección (escoger palabras adecuadas sobre el objeto referido). El principio de combinación es tanto o más importante, que la selección, en la composición. Esto significa, dice Bruns (2001), siguiendo a Jakobson, “que la línea poética se organizará no solo horizontalmente, en una secuencia semánticamente contigua o de predicación, sino que verticalmente como un sistema de equivalencias entre componentes lingüísticos” (82). El modelo de ejes que se interceptan grafica el desgaste que padece el sentido o la lógica de un mensaje, o de un dispositivo lingüístico, en la función poética.

La fuerza erosiva del uso constante de una “concepción simbólica” del mundo y de sí, genera el sedimento de las formas y de los contenidos sancionados por el símbolo y/o el mito (lo estable, el documento, lo histórico) que, de acuerdo a Gadamer (2010), los filósofos someten al concepto, que a su vez resulta de naturaleza alegórica –“todo concepto es por lo menos doble, triple, etc.”,

afirman Deleuze y Guattari (*¿Qué es la filosofía?* 21)– en pos de la “reconciliación especulativa entre representación y concepto” (Gadamer, *Mito y razón* 43). Pero, precisamente, en esa “reconciliación” –apenas sucedida– el lenguaje vuelve a revelar su inadecuación y la imposición de sentido, el mito, y el comienzo del tiempo simbólico y de su experiencia. Las fórmulas de Gadamer, en otro de sus textos, *Verdad y método* (1999): “adecuación entre el objeto y el entendimiento”; “adecuación del entendimiento al objeto” y “adecuación del objeto al entendimiento”, equivalen a las metáforas de búsqueda de la verdad. El problema es que con la verdad, “eso que la cosa es” (Blumenberg, *Paradigmas...* 50) no se llega a nada definitivo.

Michael Hamburger, en *La verdad de la poesía* (1991), hace un rastreo de las consideraciones acerca, y a partir, de la poesía y la poética como potencialidad fundamental y fundadora. Según Hamburger, la poesía moderna (con Baudelaire como hito inaugural) utiliza las palabras como sondas para “explorar verdades más que para afirmarlas” (32). La “desilusión” del conocer pasa, entonces, a ser el terreno de exploración. De esta manera, dice Hamburger –citando a Wordsworth en *Lyrical Ballads*–, la propia exploración poética (antes que la afirmación o confirmación simbólica) , alegórica, inconclusa, es “el aliento y el espíritu más fino de todo conocimiento, que infunde lo sensible en los objetos de la ciencia misma” (32). Precisamente para un poeta chileno como Gonzalo Millán, y en sintonía con el planteamiento de Wordsworth, su poesía era “un proceso de ensimismamiento extremo” que “culmina en el desdoblamiento.” (Bianchi 53). La cita que hace Hamburger de Wordsworth, además, encaja bien con el planteamiento de Todorov, quien define la poética como la capacidad generadora de discursos y al mismo tiempo un “discurso” distinto a todos los demás.

Se trata de una idea compleja, pero que con elocuencia nos remite a un decantado fino, de dimensiones abstractas y espirituales como son el “aliento” y el “espíritu”. La exploración de la verdad, o del conocimiento como búsqueda de una certeza o de un origen, exige una introspección, la misma pensamos, que alcanza el desdoblamiento. El infundir de “lo sensible en los objetos de la ciencia misma” (Hamburger 32), significa crear la conciencia conciente de sí, la echarla a andar. Esa es, diría Frye, la palabra asertiva, relacionada siempre a toda estructura verbal. El poema, de esta manera, sucede como relación o transformación radical del y con el mundo. El sujeto ensimismado (flujos de pensamiento contra sí mismo) se observa a sí mismo, o a sí mismo desdoblándose.

En tal situación, la poesía moderna, sostiene Hamburger (1991), es un intento por alcanzar una sintaxis parecida a “la lógica de la conciencia misma” (32). Una sintaxis que, a través de elipsis e interrupciones, diera al lenguaje la intensidad de “una poesía tan ‘viva’ como fuera posible, que representara el proceso de sentir, pensar, imaginar” (32). Y lo vivo impone su lógica orgánica, la del sujeto que es un “sistema estímulo-reacción” (Blumenberg, *Naufregio con...* 98). La poesía, en tanto imagen inconclusa del “retorno poético”, parece escapar al juego dialéctico que entrapa al conocimiento, en la disyuntiva de la unidad ideal (la verdad), frente a la particularización siempre posible de la praxis. La diferencia del lenguaje poético, como hemos dicho, yace en su carácter original-arcaico-*khora*, como capacidad alegórica y metafórica del nombrar, o posibilidad de lo pre-nombrado, anterior al desgaste del tiempo, anterior al mito, al símbolo, el concepto y a la historia. En este sentido, podemos decir que al interior de la metáfora el *conceit* no es estático, pero su movimiento es “inmanente solo a sí mismo y, sin embargo, en movimiento” (Agamben 66).

El poema, así entendido, es una indagación en la posibilidad del conocimiento, antes o después de las alternativas que impone el discurso (predicado del *conceit*) sobre el objeto, mundo, praxis. La poética no solo consiste en adentrarse en la imagen poética libre del lastre histórico-temporal, sino que también necesita (paradójicamente o no) del respaldo empírico-histórico de la tradición como “concepción simbólica involucrada” (Gadamer, *Verdad y método* 78). Por una parte, los flujos de la narración y del sentido, en la linealidad y secuencialidad temporal (historia), junto con las impresiones que se depositan en la memoria; y por otra, la sucesión caótica y las transformaciones del lenguaje, desde sus elementos constitutivos que no responden (necesariamente) al llamado de ningún símbolo o mito establecido, y sí, en cambio, operan en el encuentro entre materia y forma justo detrás de la intuición.

La mutación del lenguaje, el transporte de la reflexión que ofrece la metáfora absoluta, opera en el uso de las metáforas como imágenes volcadas en lo posible a la metacinética de sus propias fuerzas, a “concepciones simbólicas involucradas”, que terminan apuntando sobre la naturaleza de sí mismas, a partir de la conciencia de sí ante lo otro, sobre cuyos restos los discursos traman relaciones de sentido y la historia que se opone al poema.

La arbitrariedad de las formas y del sentido sucede dentro de un patrón de relaciones dialécticas. El lenguaje y el principio de razón del discurso parecen ordenar sus elementos desde



las impresiones de tiempo y espacio. La lógica del discurso, el “objeto” mental que corresponde a la percepción del tiempo como un transcurrir, llama a su opuesto. La necesidad de “sentido” (a falta de “verdad”) hace evidente la falta de sentido. El conocimiento, consecuentemente, solo puede ir hacia lo desconocido. El silencio, el espacio en blanco, marcan un límite evidente a la palabra en el contexto poético o metafórico. En ese silencio-espacio cabe todo lo desconocido, desde lo no dicho, lo no creado y lo no definido, hasta lo “otro” distinto u opuesto al yo-mismo. En tradiciones literarias distintas, e incluso opuestas, como lo son la occidental y la oriental, hay ejemplos de que la radicalidad del lenguaje poético se juega precisamente en ese límite. Es en ese punto de fricción entre el lenguaje y la posibilidad (o imposibilidad) de decir, donde ocurre lo que Cuddon (2011) define como “mágico” del poema, o el surgimiento de lo que Heidegger llama “lo por pensar” (23). Oliverio Gironde (2012), en el poema “El puro no”, escribe:

El No  
el no inóvulo  
el no nonato  
el noo  
el no poslodocosmos de impuros ceros noes que noan noan  
noan  
y nooan  
y plurimono noan al morbo amorfo noo  
no démono  
no deo  
no son sin sexo ni órbita  
el yerto inóseo noo en unisolo amódulo  
sin poros ya sin nódulo  
ni yo ni fosa ni hoyo  
el macro no ni polvo  
el no mas nada todo  
el puro no

El poema articularía lo que en este estudio apoyamos con las palabras de Foucault en *El Pensamiento del Afuera* (2014) cuando el lenguaje “una vez que haya alcanzado el límite de sí mismo” acepta “su desenlace en el rumor, en la inmediata negación de lo que dice”, esto es “el puro afuera donde las palabras se despliegan indefinidamente” (25). El de Gironde, como vemos, es un verdadero canto a la negación. El humor con que se canta es el de las vanguardias. Se canta a lo absurdo, se afirma lo no afirmativo, lo anti-afirmativo, o se afirma lo contrario de todo. El poema cubre desde la negación de la vida con el ser negativo, no nacido, “inóvulo”, “nonato” al “puro no/sin no”.

Del mismo modo, como podemos responder de memoria ante el mundo, también podemos evocar aquello que se le opone en todo sentido. La evocación de la negación y la nada para transformar las palabras, para mostrar como mutan y crean imágenes desde lo que no tiene nombre, hasta la transformación y disolución de ese nombre. Así es como la metáfora poética, opuesta a la convención y a la historia, “infunde”, volviendo a Wordsworth, “lo sensible en los objetos de la conciencia misma” (ctd. en Hamburger 32).

Mencionamos en la sección anterior que desde la filosofía analítica, Richard Rorty (*Philosophy and the Mirror of Nature*, 2009) propone para este problema (la mosca en la botella) una óptica “antirepresentacionalista”: “[. . .] el rechazo a la idea de la mente (o el lenguaje) como espejo de la naturaleza. . .” (xv). Esta aproximación no intenta, a través del lenguaje, imponer relaciones a partir de una “verdad”, sino demostrar cómo el lenguaje desgasta, destruye, crea, transforma y registra las herramientas, las palabras, las imágenes, las metáforas, entre la mente o pensamiento del sujeto, del Yo-mismo y el mundo. Pero ¿qué sería o qué significa lo que Gadamer (1992) llama “un momento del ser mismo”? (4), y ¿cómo sería, por ejemplo, una imagen poética “anti-representacional”?; ¿sería la imagen poética una metáfora para tal “momento”? De modo que la dialéctica de la imagen, que crea y define –con el *conceit* en su núcleo–, correspondería o se desprendería del movimiento o dinámica propios del objeto, cumpliéndose lo referido por Gadamer: el pensamiento es dialéctico porque la materia es dialéctica.

La mente, el pensamiento y el lenguaje no son un espejo de la naturaleza, señala Rorty. Ciertamente, parece decirnos la reflexión histórico-filosófica; pero, recordemos por un momento, que

tanto Jakobson como Cuddon aproximan esa “otra armonía” –que ambos reconocen en la poesía– a una cualidad del pensamiento oriental para comprender de otra manera la relación especular entre mente, lenguaje y realidad, como un “actuar” ante las palabras y los conceptos de manera inesperada para la mente occidental, pero que guarda relación con la imagen de un lenguaje que sale de sí mismo, un lenguaje/pensamiento del afuera y de la negación del sujeto (Blanchot; Foucault) que encarna además “el retorno poético” a la “claridad primera”. Esta particularidad podemos ilustrarla con el célebre dialogo entre el monje Hui-Neng (638 d. C.) y su maestro, el quinto patriarca del budismo Chan (Zen). El maestro hizo la siguiente pregunta a todos sus aprendices: “Si la mente es un espejo, ¿Cómo debemos mantenerla libre de polvo?”. La respuesta de Hui-Neng, “¿Cuál espejo?, ¿qué polvo?”, le valió ser reconocido por su maestro y por la historia como su sucesor y sexto patriarca. Dicha respuesta podemos tomarla como la realización o concreción de una imagen “antirepresentacional” (Rorty, 2009) de “un momento del ser mismo” (Gadamer, *Hacia la prehistoria...* 4). O, diría Barthes, aquí se nos pone fuera de ley del lenguaje a través de una articulación que efectivamente atenta contra el poder que obliga a decir. Asimismo, las palabras de Hui-Neng calzan con lo expresado por Foucault (2014) al referirse a un lenguaje (metáfora) que es “la inmediata negación de lo que dice, en un silencio que no es la intimidad de ningún secreto sino el afuera donde las palabras se despliegan indefinidamente” (24-25): no hay espejo, ni polvo, ni interpretación, ni mente, ni sujeto; el problema no existe porque no hay división de la unidad que es vacío. La imagen nos deja a solas ante nada conocido; fuera de la historia. Estamos aquí en un nivel en que el lenguaje y la memoria son reclasificados en un horizonte reflexivo sin jerarquías.

El conocimiento como posibilidad desde la dimensión del lenguaje, y desde el lenguaje en su expresión artística –máxima intensidad de una forma o contenido en que ambos son indiferentes entre sí– nos conduce, como vemos, a la poética. Heidegger (1992), intenta precisar la esencia de la poesía, ya que a la poesía le corresponde, según el filósofo alemán, “la instauración del ser con la palabra” (115). Se trata de una expresión (una metáfora) a primera vista tan enigmática como rotunda. Un sentido posible sería que la poesía –la forma en que el lenguaje funciona en la poesía– resulta, en efecto, determinante para comprender el origen de lo humano, de la conciencia, del lenguaje y del mundo en las dimensiones temporales y espaciales en que lo conocemos. Con esta afirmación se nos dice que ese “momento del ser mismo” de Gadamer (experiencia de la forma-movimiento que constituye el propio objeto/ente), es “instaurado” a

través del lenguaje, pero no cualquier lenguaje, sino que el poético, “que es fundamento que soporta la historia, y por ello no es tampoco manifestación de la cultura, y menos aún la mera ‘expresión’ del ‘alma de la cultura’” (117). De forma que, “la instauración del ser con la palabra” correspondería al “momento del ser mismo” de Gadamer, y ambas a “la afirmación de una claridad primera”, que Blanchot (2001) distingue en lo poético, como “retorno a este conflicto inicial y que incluso, en tanto que es obra, no cesa de ser la intimidad de su nacimiento eterno” (43). Y esa claridad es la de la “instauración del ser”. Sin embargo, la “instauración” puede significar tanto antes como después de la primera palabra. La pregunta es si se trata de la posibilidad de la metáfora la que instauro al ser, o es la metáfora ya articulada como sonido, palabra o registro. Para Blanchot, con la “claridad primera” –al igual que para Barthes y Foucault con la idea del lenguaje literario o poético como un lenguaje fuera del lenguaje– refiere más bien a la negación o vacío que genera al lenguaje en su máxima intensidad: en su nivel más real y primitivo, arcaico y cercano a su origen. Este momento del ser mismo que representa la metáfora poética es, además, “fundamento que soporta la historia” (Heidegger 29), es decir que marca, o posibilita en tanto “fundamento”, el origen, el comienzo, la fuente de la historia, no la historia.

Si, como dice Heidegger, “solo hay mundo donde hay habla” (112) y “donde rige el mundo hay historia”, el mundo y la historia, como metáforas de algo, como ideas o conceptos de algo y contenidos en algo, son un desprendimiento del *conceit*, o núcleo, de la capacidad metafórica. El lenguaje es el límite del mundo, pero la literatura es el “rostro” anterior de la lengua, anterior a su nacimiento. En esa brecha se puede al menos modificar, invertir o anular el principio de razón y el trauma que representa la carencia de verdad. Y si la filosofía, de acuerdo a Heidegger en otro de sus textos, *Heraclito* (2012) es “amistad de lo por-pensar” (23), la poesía, ante aquello “por pensar” de la filosofía, agrega lo “ya pensado”, la memoria, el discurso.

## 2.7. Metáfora poética

Para efectos de la poética *self-erasing*, lo central consiste en explorar la naturaleza o fundamento de la imagen poética, entendida como la piedra angular del lenguaje poético. La imagen poética podemos “visualizarla” –resumiendo a su vez desde la tradición modernista– como vórtice de tiempo/espacio que el lenguaje posibilita como captación o impresión directa del mundo, mínima mediación del sujeto racional ideal y el discurso-historia conocido. Y respecto de la relación del lenguaje poético con el habla, los discursos y el esquema comunicativo tradicional, se considera como efectiva la pretendida “otra lógica” del lenguaje poético, posible de identificar con las fuerzas contrarias al sujeto, a su sentido e historia. Esta otra lógica, por lo demás, tiene cabida teórica en la discusión del conocimiento, precisamente por encontrarse presente en la naturaleza dialéctica del pensamiento y la conciencia.

En este sentido, Hans Blumenberg (1995), quien dedicó buena parte de su obra a pensar la metáfora, escribió:

[la metáfora es] un caso especial de inconceptuabilidad [. . .] no se considera ya como ámbito preliminar a la formación de conceptos, como recurso en la situación de un lenguaje especializado aún sin consolidar [. . .] no se refiere ya ante todo a la constitución de lo conceptuable sino además a las conexiones hacia atrás con el mundo de la vida, en cuanto sostén motivacional constante de toda teoría –aunque no siempre se tiene presente. Si ya hemos de reconocer que no podemos esperar de la ciencia la verdad, querríamos saber al menos por qué motivo querríamos saber algo cuyo saber va ligado a la desilusión. En este sentido las metáforas son fósiles guía de un estrato arcaico del proceso de la curiosidad teórica [. . .] (97-98)

Del párrafo anterior desprendemos que la metáfora antecede a la “formación de los conceptos”, lo que tenemos de ella es un corte “geológico” del habla o la voluntad (“curiosidad”) que llega al concepto. Según Heidegger (1992), como vimos anteriormente, es en la poesía donde se manifiesta la “esencia” del lenguaje con mayor claridad, ya que ella no tiene interés exclusivo en la comunicación y la expresión, y sí es una fuerza de imaginación creativa. Heidegger sostiene que el lenguaje, en su calidad o su modo poético, no es mimesis ni expresión de nada, no representa nada externo de sí, ni pensamientos o sentimientos preexistentes. El lenguaje da forma a la conciencia y la percepción, llamando las cosas a “ser”.

Así como Blanchot (2001) propone el efecto poético como un volver a una “claridad primera” (31), recordemos que para Heidegger su sistema era un “volver” a la forma “clásica” del pensar. De hecho contamos con planteamientos más o menos parecidos por lo menos desde Vico, quien,

de acuerdo a Anna Brigante (2016), aborda “siguiendo la línea que va de Aristóteles a Castelvetro, todos los problemas de la poética tradicional: la mimesis, lo imposible creíble, lo sublime, entre otros” (153). Por su parte el ya citado Blumenberg (2016), para demostrar la realidad de la metáfora “inconceivable”, sigue el rastro de distintas metáforas, como la del flujo entre polos. Así, desarrolla estas metáforas sin hacer mayor referencia a Heidegger o a Blanchot, y en ese sentido, su propuesta es un nuevo camino interpretativo para la noción de “flujos”, aunque, como se trata de metáforas, su especulación se desarrolla dentro de las ideas que propone en *Paradigmas para una metaforología* (2003) que hemos estado citando (y que tiene a Vico como referente importante).

Una de las metáforas más antiguas e importantes acerca de los flujos y corrientes es la de Heráclito, quien afirmó que no podemos bañarnos dos veces en el mismo río. Sin embargo, apunta Blumenberg (2016), el río tiene orillas y el roce del fluir genera las formas de la erosión. La interacción, en este caso, de la corriente (el lenguaje) contra la materia (la mente) determina las formas que produce la erosión. Mencionamos, anteriormente, que la mente y la individuación dependen de los flujos mentales (*fluxus temporis* y representaciones espaciales). Estos flujos corresponden, en parte al menos, a nuestra percepción de la realidad, y en ellos se suceden los “marcadores somáticos” que, de acuerdo a Antonio Damasio (2010), representan una carga emocional y sentimental que modifica la intensidad (y el ritmo) de dichos flujos. Entre sus orillas se decanta el detrito que llega a ser palabra. Por lo tanto, el flujo alegórico-metafórico del lenguaje sería un volver, pero no quizá no a una forma clásica de pensar (cf. Heidegger), sino a una forma arcaica, pretérita al símbolo. Este flujo del pensar que erosiona la materia (la mente, el lenguaje, el pensamiento) sobre la que actúa, también lo encontramos en Barthes (2007): “no puedo hablar más que recogiendo lo que *se arrastra* en la lengua” (54). De modo que la conciencia de sí, el *forum internum* del sujeto experiencial, o suma de flujos, dice Blumenberg, citando al neo kantiano Otto Liebmann, generaría conocimiento, a través de la acumulación narrativa de residuos en “la isla firme” del yo “a lo largo y en torno a la cual discurre el fluir del acontecer, el *fluxus temporis*” (ctd. en Blumenberg, *Naufragio con espectador* 103). “Isla”, podríamos decir, que descansa en la capacidad metafórica que da curso a flujos de lenguaje.

Aun cuando Heidegger, Blumenberg, Barthes y Foucault representan, en distintos niveles e intensidades, reflexiones disímiles e incluso opuestas, tienen un territorio común en el lenguaje literario, que en la experiencia intelectual y emocional del sujeto sería la capacidad alegórica,

metafórica y poética para aquel “volver” a otra forma de pensar que representa a su vez una fuerza contraria “a la isla firme del yo”. Esta otra forma puede ser tanto un “shock semántico” (cf. Hill) y/o la “incerteza plena” (cf. Prynne). Dice Foucault (2014), a propósito del lenguaje literario:

[. . .] se trata de un tránsito al “afuera”: el lenguaje escapa al modo de ser del discurso —es decir, a la dinastía de la representación—, y la palabra literaria se desarrolla a partir de sí misma, formando una red en cada punto, distinto de los demás, a distancia incluso de los más próximos, se sitúa por relación a todos los otros en un espacio que los contiene y los separa al mismo tiempo. (12)

Efecto descrito como “oscilación” permanente de algo, de una lengua “improbable e incierta” (Perlongher 8), y que se daría por la extrema proximidad del *conceit* en la estructura de la metáfora poética. Esto hace del lenguaje literario (de la metáfora poética) algo incierto, ambiguo, o “inconceputable” (Blumenberg, 2003), o “antirepresentacional” (Rorty, 2009). Al *conceit*, en este sentido, lo identificamos con “el vacío” que se halla en el lenguaje “al límite de sí mismo”, allí “en el que va a desaparecer” el decir del sujeto de la lengua (Foucault, *El pensamiento de afuera* 24). Ahora, volviendo a la metáfora de flujo de Blumenberg (2016), esta “deficiencia” o “anomalía” —evidenciar la precariedad epistemológica de la comunicación— en los flujos mentales produce una erosión sobre la conciencia de sí más acentuada, hasta el punto en que, como indica Foucault (2014), el lenguaje “en la desaparición del sujeto” alcanza “el puro afuera donde las palabras se despliegan indefinidamente” (25). La desaparición del sujeto sería la apertura a ese despliegue alegórico indefinido. Algo como lo que podemos percibir al final del poema de J. H. Prynne (2016) “Azotado al mastil”:

Las cosas necesarias son una convergencia  
sagrada, la gruta en  
un cerro del que sabemos demasiado—  
esto sin nombre & lugar  
es nosotros/tú, yo, la totalidad de lo otro

imagen del hombre

(mi trad.; 2016 17)

Aunque el núcleo o *conceit* de la metáfora sea un regreso “inconceptuable” o “antirepresentacional”, como lo que en el fragmento de Prynne “no tiene nombre”, es la “totalidad” e “imagen del hombre”, que es todos los hombres. Esta otra forma de pensar, podemos referirlo a través de una noción propuesta por Gilles Deleuze y Felix Guattari, conocida como Cuerpo sin Órganos (CsO), imagen acuñada originalmente por Artaud, pero desarrollada de manera teórica por los filósofos franceses en *Mil Mesetas* (1998) y *El Anti-Edipo* (2005). El CsO, muy brevemente, en palabras de Deleuze, no es una noción, ni un concepto, sino “una práctica, un conjunto de prácticas” y “continuum de intensidades” “anti- edípicas” (186-199). En todo caso, Deleuze y Guattari ya en el ensayo de 1976, “Kafka, por una literatura menor” (*Kafka por una literatura menor* 1990 [1976]), proponen la búsqueda de metáforas no simbólicas ni significativas:

Ir siempre más lejos en la desterritorialización, a fuerza de sobriedad. Ya que el vocabulario es estéril, hacerlo vibrar con una nueva intensidad. Oponer a lo simbólico o incluso a lo significativo, o a los usos significantes, un uso puramente intensivo del lenguaje, alcanzar a una expresión perfectamente amorfa, una expresión materialmente intensa. (mi trad.; 26)

Un lenguaje de esas características tiene una estructura rizomática, es decir que sigue un patrón de redes que se desarrollan en cualquier sentido y sin jerarquía. El CsO es el conjunto y vortice de esos rizomas, de esos flujos. La metáfora puede ser extraña, pero en tanto sistema que descansa en la antigua “metáfora de flujos” (Blumenberg 2016), es posible abordarla e intentar interpretarla, a partir de un vector mayor: la mente y la conciencia como un sistema (u organismo) de flujos. El CsO se proyecta como un cuerpo cuya intensidad corresponde al vacío que subyace y concentra como vórtice (“agujero negro”) los flujos y reflujos de la mente. Tomamos, entonces, al CsO como cristalización o vortex de intensidades y procesos de lo posible desde la oscuridad, en cuyas orillas de roce de entre los flujos se deposita. Forma y deforma, así el residuo, los estratos de sentido que el uso del lenguaje (metáforas) va acumulando las capas geológicas de la palabra, la geografía de la memoria y de la “isla firme” del yo. Toda composición, dicen Deleuze y Guattari (*Mil Mesetas*, 1998) todo texto y/o libro, es un dispositivo “maquínico” que apela a los “estratos”,

[. . .] que forman una especie de organismo, o bien una totalidad significativa, o bien una determinación atribuible a un sujeto, pero no menos hacia un *cuerpo sin órganos*, que no cesa de deshacer el organismo, de hacer pasar y circular partículas asignificantes, intensidades puras, y de atribuirse los sujetos, a los que solo deja un nombre como traza de una intensidad. (10)



La intensidad que requiere el presente de la poética, del poema, es resultado o síntesis de la polaridad entre lenguaje, metáfora y sujeto. La metáfora poética la hemos relacionado con la “metáfora absoluta” (Blumenberg, *Paradigmas...* 47) por lo que en el dispositivo literario se produciría un “transporte de la reflexión sobre un objeto de la intuición” (46). De manera que el entrecruce de los flujos de “la metacinetica de los horizontes históricos de sentido y de las formas de mirar”; materializarían las metáforas “que no se pueden resolver en conceptualidad” (47). La intensidad que requiere entonces el lenguaje literario en su extremo, dentro de la dialéctica metáfora-sujeto, obedecería a una dialéctica interna, elemental, entre palabra y vacío/silencio. Por esta razón las lenguas y los códigos de los “horizontes históricos de sentido” y “las formas de mirar” son transformados, alterados y disueltos, en un poema. A su vez, Blumenberg (1995) aporta otra definición que resulta pertinente, al tratar a la metáfora de este tipo como un “caso especial de inconceptuabilidad”, que deviene en “sugestión poética”, porque remite a “la evidencia estética” de algo que cualquiera puede percibir, o ha percibido, sin poder dar cuenta de aquello a través del lenguaje (97). Esta condición particular hace de la metáfora, al decir de Husserl (como recuerda Blumenberg) una “disonancia” (99). La metáfora poética, como podemos ver, se diferencia del resto de los recursos del discurso porque “no corresponde al estándar de un lenguaje que tiende a la univocidad objetiva”; por el contrario, la “disonancia” concede “licencia de ambigüedad” (104). Ambigüedad indispensable a su vez para los efectos de “absoluta incerteza” y el “shock semántico” que es como describen los poetas Prynne y Hill el efecto de un poema.

La “inconceptuabilidad” de la “metáfora absoluta” (Blumenberg) es ambigüedad en un grado superlativo, y es coincidente, en ese sentido, como hemos dicho anteriormente, con el planteamiento que desde la filosofía analítica, Richard Rorty (2009) propone con una óptica “antirepresentacionalista” para el problema (la mosca en la botella) epistemológico de la representación: “[. . .] el rechazo a la idea de la mente (o el lenguaje) como espejo de la naturaleza. . .” (xv). Esta “antirepresentacionalidad”, por un lado, nos permite seguir precisando –para efectos de esta poética– los alcances de la metáfora absoluta, que asumiendo la barrera insalvable de la palabra ante el objeto, transformando o invirtiendo la fractura que experimenta, la conciencia desalojada desde el equilibrio que rompe la vida (cf. Simondon, 2015), ve en aquella dificultad o falta de equivalencia, en la posibilidad de obtener un lenguaje que nos aproxime a los flujos de lo real indescriptible. Siguiendo esta línea de pensamiento podríamos

decir que la “antirepresentacionalidad” de la pragmática de Rorty, junto con la “inconceptualidad” de Blumenberg, permiten definir la fuerza de gravedad del CsO que deshace organismos y sentidos. Se trata, a fin de cuentas, de un regreso a “una primera claridad” de “la palabra primera” (Blanchot, *La bestia...* 30), esencia arcaica de la poética que resulta inconceptuable y antirepresentable. Nos referimos a lo que Blumenberg (1995), siguiendo las ideas de Vico, cree que constituye el “ámbito preliminar a la formación de conceptos” (97). Esto es, un estadio anterior a la lógica retórico-narrativa del símbolo. Es útil aquí recordar la convicción de Heidegger (1992), a pesar de lo distinto de su pensamiento, a propósito de la exclusiva competencia de la poesía en la “instauración del ser por la palabra” (115). Es decir, instauración del sujeto con lenguaje, o en el lenguaje: participando del lenguaje, como orilla de roce, de erosión, contra el lenguaje. Es decir, el ser humano en el mundo y sus dimensiones (flujos) de tiempo-espacio. Pero una vez allí, “en el ámbito preliminar a la formación de conceptos”, el pensamiento no entiende (no alcanzaría a atender) la panorámica de la historia (bajo sospecha por pretender un conocimiento positivo del mundo). El pensamiento, el flujo del pensamiento, se re-articularía, se re-dinamizaría en la oscuridad o ambigüedad que hasta hace un momento atrás pasaba desapercibida.

Volvamos entonces a la metáfora de flujos y corrientes de Blumenberg (2016), que cobra nueva significación, porque el propio movimiento, el desplazamiento, el “transporte de la reflexión” (46), desde la posición epistemológica, no ayuda a asegurar la equivalencia entre palabra y objeto, entre semejanza y original, que configura la representación. Una alternativa a este aparente callejón sin salida se encuentra en el pensamiento de Emmanuel Levinas (*La realidad y su sombra* 2001), para quien la representación es la función de la imagen, y la imagen, que según Levinas es “la alegoría del ser” (53), debe ser entendida “como el movimiento mismo que engendra la imagen” (52). De forma que la fractura entre la conciencia y el mundo podría abordarse como un volver a mirar (volver, nuevamente, a la “claridad primera” de Blanchot) como los griegos.

Pero no se trata de un volver el sentido heideggeriano de un volver a pensar clásico, sino más bien como lo plantea su alumno, Gadamer (1992) que propone entender e interpretar la realidad, la materia no como “un movimiento que lleva a cabo el pensamiento, sino el movimiento de la cosa misma que aquél percibe” (4). Ya que el movimiento de las palabras de la representación es, como hemos visto con Barthes (2007), el dificultoso recoger/decir “lo que *se arrastra* en la

lengua” (54), lo que la metáfora hace es disponer rizomaticamente estos detritos de forma que la erosión al principio de razón y a la ley de discursos y tropos –provocada por la trampas, los juegos (Barthes, 2007), la falta de sujeto (Blanchot, 2001; Foucault, 2014), la ambigüedad hasta la “incerteza plena” (cf. Prynne) y/o el “shock semántico” (cf. Hill) de los “cataclismos” (cf. Jarry) que ocurren en el “azar de los sucesos” (cf. De Rokha)– permite evocar la intuición, el rizoma de flujos y de erosión, del roce de las orillas a las que Blumenberg presta atención, porque allí, esa orilla de algún detrito que recogemos en lo que se arrastra, es, para volver a Gadamer y los griegos “el movimiento de la cosa misma que aquel percibe”.

El primer poema de *Para un arte poética*, de Raymond Queneau (2009) desarrolla precisamente a la imagen del poema con el movimiento y la erosión:

Un poema es muy poca cosa  
apenas algo más que un ciclón en las Antillas  
que un tifón en el mar de China  
que un temblor de tierra en Formosa

Una inundación del Yang Tsé Kiang  
ahoga a cien mil chinos de un solo golpe  
sin más  
pues bien esto no vale ni tanto así como motivo de un poema  
Muy poca cosa

No nos aburrirnos en nuestros pueblecitos  
Construimos una nueva escuela  
Elegimos nuevo alcalde y cambiamos los días de mercado  
Somos el centro del mundo que se encuentra ahora junto al  
río océano que roe el horizonte

Un poema es muy poca cosa (131)

El poema de Queneau desarrolla, con una mezcla de humor e ironía infantil, el tema de la aparente insignificancia del poema, pero comparándolo con la insignificancia de desastres naturales. El poema resulta ser equivalente a una fuerza de la naturaleza, tan o menos importante, e igualmente neutra, que el resto de sus manifestaciones. Luego se suceden las actividades del ser humano, la cultura y la enseñanza de códigos y política (se construye una escuela, se elige alcalde). Una vez allí, el poema proyecta no lo periférico (desastres naturales, el mundo de la cultura) sino que lo medular, el roce de las orillas, el choque de dos dimensiones (el natural y el cultural) hasta que la conciencia asume su parte como esa erosión “que roe”, es decir, que modifica el “horizonte”, lo que hay en perspectiva, el mundo y los discursos frente al sujeto.

Citábamos al inicio de esta sección a Fernando Pessoa quien afirma que: “El corazón sí pudiera pensar, se pararía”, pero resulta que el corazón sí piensa, y se detiene. Los flujos y reflujos que se repelen generan contra ciclos, invierten polaridades. En el *conceit*, que permite a la metáfora crear, en palabras de Northrop Frye (1990), hay un “relámpago de comprensión instantánea sin referencia directa al tiempo” (mi trad.; 93). La afirmación de Frye destaca esta independencia de la imagen poética respecto al tiempo y la historia. Consideremos el siguiente pasaje tomado del *Elogio de la sombra* (2005), de Junichiro Tanizaki:

Algunas veces, al pasar por delante, me he vuelto para mirarlos de nuevo una y otra vez; pues bien, a medida que la visión perpendicular va dando paso a la visión lateral, la superficie del papel dorado se pone a emitir una suave irradiación. No es un centelleo rápido sino más bien una luz intermitente y nítida, algo así como la de un gigante cuya faz cambiara de color. A veces, el polvo de oro que hasta entonces solo tenía un reflejo atenuado, como adormecido, justo cuando pasas a su lado se ilumina súbitamente como una llamarada y te preguntas, atónito, cómo se ha podido condensar tanta luz en un lugar tan oscuro. (53)

Este pasaje, sin ser un poema, evoca la poética tal como la hemos abordado hasta ahora. Tanizaki resume aquí la estética de la sombra que consiste en hacernos “ver”, de manera intempestiva y única, el surgir de la luz como/en la condensación de la oscuridad. Tanizaki es sorprendido por algo que debe volver a mirar para percatarse de aquella “suave y misteriosa irradiación” que solo puede explicar o describir de manera extrañísima como luz claramente distinguible en su intermitencia: “como la de un gigante cuya faz cambia de color”. Tanizaki intenta proyectar una impresión que bordea lo inefable que desemboca en la pregunta o exclamación final, la sorpresa y la admiración ante la luz de y en la oscuridad misma. Podemos decir que la imagen poética, su

*conceit*, resulta ser ese juego extremo y sutil de oscuridad y luz, que nos conmueve sin que podamos definir con precisión su “sentido” –inconceptuable (cf. Blumenberg) y antirepresentable (cf. Rorty)– que se escapa a la descripción y al pensamiento cotidiano.

Esta experiencia, sin embargo, ocurriría únicamente ante el estímulo visual, como el propio Tanizaki lo registra:

Siempre que oigo el ruido semejante al canto de un insecto lejano, ese silbido ligero que perfora el oído, emitido por el cuenco de sopa que tengo ante mí, saboreo por anticipado y en secreto el perfume del brebaje, me encuentro transportado al terreno del éxtasis. Se dice que los amantes del té, al oír el ruido del agua hirviendo, que a ellos les evoca el viento en los pinos, experimentan un arrebató parecido tal vez al que yo siento. (38)

Imágenes distinguibles, pero de contornos en movimiento, dinámicas, mutables; sonidos y perfumes que llegan de lejos, por anticipado. Una estética viva: la interacción de los flujos de pensamiento y memoria que las sensaciones hacen posibles. El oído, el olfato, el gusto, junto a la visión. Los sentidos se conjugan en una relación de sinestesia que al autor japonés lo transportan, en un arrebató, a la evocación de la imagen del instante (recordemos a Blumenberg: “entre la debilidad del ya-no y del no-aún”), que no es un concepto, pues no alcanza a serlo, se trata solo de una “disonancia” (Blumenberg, 1995) de “tiempo no consumido” (Carson, 1999). Misterio y ambigüedad: teteras sonando como viento entre los pinos, cara de gigante cambiando de color. A partir de ese tipo de imágenes los conceptos llegarán –podrían llegar– después, con el autor; aunque Tanizaki, en estos ejemplos, se resta, es un autor que prefiere detenerse y proyectar la intuición de lo inexpresable.

Los conceptos, volviendo a Blumenberg (2003), tienen su fundamento en la metáfora que les antecede. La potencia generativa de arrebató que transporta depende del misterio (magia) de la metáfora y del misterio que depende de su ambigüedad, presente, por ejemplo, en “la reconciliación entre representación y concepto. Si lo planteamos como ““metáfora absoluta”” (47). Uno podría volver a decir, apelando a Vico, que el lenguaje mismo como sistema (como “organismo”) es un efecto de la capacidad poética, del primer acto poético del que surgió el lenguaje, la conciencia de sí, el sujeto que se observa observar y “la instauración del ser” (Heidegger, *Arte y poesía* 115) que permite o hace posible en la duración del tiempo. En esa misma línea, Giorgio Colli en *El nacimiento de la filosofía* (2010), confirma a la filosofía como desprendimiento de la capacidad poética “[e]n el origen de la imagen poética se encuentra el

enigma y su respuesta. El enigma sería una forma hostil de discurso que se construye trenzando enigmas y que no dice, no muestra, claramente tal como debiera hablársele a un amigo” (53).

Si esto es así, puede deberse a que el poema que integra la metáfora oscura carece de las convenciones y los sobreentendidos de la amistad que implica el uso pragmático del lenguaje. No obstante, el poema ofrecería todo lo que puede decir sobre su propia oscuridad en un acto de confianza absoluta y gratuita dirigido a lo desconocido (a un desconocido). El poeta, dice al otro, el límite de lo decible, como podemos ver al leer, por ejemplo, el poema “72” de la *Séptima poesía vertical* (2008), de Roberto Juarroz:

Perdido entre altas torres  
voy cavando hondos pozos  
en busca del punto del encuentro,  
la dimensión donde la altura  
cabe ya en la profundidad.

Allí donde los pájaros  
vuelan también adentro de la tierra,  
donde el sol está hecho  
de miradas y párpados,  
donde la muerte no es una sordera oscura  
sino un juego de estrellas.

Porque hasta la nieve da sombra.

Y hasta la sombra es altura. (157)

Este poema es una declaración, una afirmación extrema, íntima y despersonalizada, que intenta dar con/articular la unión de los contrarios, la conclusión en paradoja y aporía. La segunda estrofa, desplegándose entre los extremos de la primera y tercera estrofa (las “altas torres”, los “hondos pozos”, “la altura y la profundidad”, “lo blanco y la sombra”) expresa la mutación de

los flujos, de las formas de la materia antes de cuajar en lo definitivo: pájaros “adentro de la tierra”, el sol hecho por aquello que lo contempla, la muerte como silencio creador de luz. Estas aporías aproximan a Juarroz a la idea de la “metáfora absoluta” de Blumenberg. En este sentido la académica Patricia Valenzuela Rueda en su artículo “Juarroz o de la profundidad” (1995) sostiene que la poesía del argentino “abordaría las dos fórmulas propuestas por Novalis: ‘la poesía como real absoluto y la filosofía como operación absoluta’” (80). En diálogo con Guillermo Boido, Juarroz (1980), ahonda en estos criterios afirmando que:

La poesía es una aventura hacia lo absoluto. Es decir: la explicación de lo que no se comprende — en este caso, la poesía— sólo es posible por un único camino, la creación. La creación sólo es explicable por la creación, así como el amor sólo es explicable o comprensible o ubicable por el amor. Basho vivía el Zen, lo creaba diariamente, se creaba en esa dimensión del espíritu en busca de lo absoluto. [. . .] No nos conforman las explicaciones, ni los cuerpos de ideas, ni las doctrinas, ni los dogmas que pretenden darle a todo esto una coherencia y una significación. Entiendo que el primer requisito es situar al hombre en su absoluto despojamiento. Y es allí donde aparece lo que podríamos llamar el milagro. (14-15)

Lenguaje poco amistoso porque sin rodeos nos empuja a lo desconocido, a lo “inconceptuable” que resulta de “una cadena de significantes cuyo significado está en flujo” (Valenzuela 78). En la imagen o las imágenes que resultan no habrá nunca una reconciliación satisfactoria entre representación y concepto, porque la “instauración del ser” incluye su sombra.

La imágenes del poema con su polaridad luz-sombra son significativas, y por lo que vemos tienen una íntima relación con la formación del sujeto, que surge como conciencia en oposición a esa oscuridad que lo constituye y a la que debe volver trabajosamente “cavando” “adentro de la tierra”, para dar con la “profundidad” que engendra al sol “hecho de miradas y párpados”, es decir, la luz del descubrimiento en la oscuridad interior. Tal es la experiencia que al final del poema aparece nombrada como “milagro”.

Existen, naturalmente, otras formas de abordar dialécticas de oscuridad y luz, manteniéndose dentro del rango que llamamos “inconceptuable”. Veamos, por ejemplo, el poema “Las diligentes” (1999) de Paul Celan:

riquezas del subsuelo, caseras,

el caldeado síncope,

el no demasiado indescifrable

año del jubileo,

los altares-arañas

enteroacristalados en la todo-

sobresaliente construcción de una planta,

los entresonidos

(¿todavía?),

los sombraparloteos

los miedos, gelimerecidos,

vueloclaros,

barrocamente recubierta,

semánticamente iluminada,

la ducha que se traga el hablar,

el indescripto muro

de una celda donde estás condenado a

estar de pie:

vívete

aquí

de un extremo a otro, sin reloj. (87)



Como en el poema de Juarroz, hay en este poema de Celan un movimiento hacia la sombra, la oscuridad, porque allí se encontrarían “las riquezas del subsuelo”. Donde el poema de Juarroz ve formas de pájaros al interior de la tierra (“pájaros / vuelan también adentro de la tierra”) en el poema de Celan se describen “riquezas” que van desde pensamiento gastado (“caldeado síncope”), a un periodo de tiempo reconocible, con cuerpos de pesadilla (“altares-araña”) y/u orgánicos (“construcción de una planta”). Y tal como Juarroz, en que la voz del poema aprende que la oscuridad es sonido y luz (“la muerte no es sordera oscura / sino un juego de estrellas”) esa voz en el poema de Celan comprende que ese despliegue de cosas extrañas, la fermentación de cosas compuestas, “caseras” e híbridas, no del todo claras: “entresonidos”, “sombraparloteos”, “miedos”, “gelimerecidos”, “vueloclaros” son la cubierta barroca de múltiples sentidos que ahogaría el diálogo, “la ducha que se traga el hablar, //el indescripto muro / de una celda donde estas condenado a estar de pie” (87). Ya que estamos condenados, dice Celan, más vale probar los límites de la prisión que no es más que “la riqueza” de nuestro “subsuelo”, los contenidos del sí-mismo.

El problema de la inteligibilidad de la imagen es relativo. Aparentemente el lenguaje literario, y más específicamente el lenguaje poético está reñido con la comprensión. Y sin embargo, dice Blumenberg (1995), es por oscura y enigmática que “soportamos a la metáfora” (98). Las interpretaciones que origina del lenguaje poético, o más bien, para volver a citar a Raworth (2010), “los agujeros negros en la metáfora” (mi trad.; 36), confirmaría este carácter anómalo-disonante que la conciencia discursiva se esfuerza, en palabras de Blumenberg (1995), por reparar como “superación de una disfunción del sistema estímulo-reacción, tan consustancial a la vida orgánica” (98). Es decir, la metáfora, pasa a ser “caso hermenéutico ejemplar” (100), por representar un problema para la vida misma, bajo la forma del conflicto dialéctico (estímulo-reacción) propio de la vida orgánica. La conciencia discursiva se esfuerza permanentemente por solucionar tal conflicto a través del significante y de la creación del sentido, pero también puede ir más allá, hasta concretar el derramamiento indefinido del lenguaje sin sujeto (Foucault, 2014). O la percepción del Yo mismo acentuada hasta su disolución. George Steiner (2012), al abordar precisamente las paradojas de la poética, lo sintetiza de la siguiente manera: “El imán es lo desconocido, y el hombre es un animal que pregunta” (146). Blumenberg podría agregar que, a su vez, esto corresponde “a la necesidad de incluir como perteneciente al conjunto del sistema causal también el incidente más inesperado en el límite del presunto ‘milagro’” (99).

Anteriormente, al introducir el enfoque epistemológico de esta la poética, mencionamos que para Cuddon la poética contiene precisamente un efecto “mágico”, (“milagro” tanto en Juarroz, como en Blumenberg) que sucede en el “llano fluir de la información” (Blumenberg 99). La razón, como producto del fluir de información en/de la mente, insistiría en la “corrección” de los datos anómalos –metafóricos– de la experiencia. La conciencia, ante lo que no cuadra con lo que el uso (el hábito) y la memoria (la cultura) indican, y cuando además aquello reñido con la convención y la tradición “no es el añadido subjetivo-fantástico de un observador” (100), asignaría a la inconceptuabilidad/disonancia de la metáfora “significaciones” que responden al procedimiento primitivo de comparar y relacionar con lo más cercano o más lejano a sí misma y que pueda reconocer como significante. Es decir, la necesidad de sentido –de servir a un poder, diría Barthes (2007)– establecerá relaciones tomando o descartando posibilidades de acuerdo a una jerarquía que comienza por el Yo mismo y aquello que se parece, o no, él, como eje de la experiencia.

Dentro de nuestra tradición, Patricio Marchant (2000) señala algo similar a propósito de la metáfora del árbol-Cristo con que abordó la obra de Gabriela Mistral, para concluir que ella “pensó por su cuenta, independientemente del psicoanálisis, relaciones inconcientes arcaicas”, que corresponden “a la etapa primera del desarrollo del individuo, de la especie” (119). En la metáfora poética se harían evidentes esas relaciones primitivas porque se trataría de un hacer arcaico, en un sentido de estado biológico no esencial, o se manifestarían fuerzas que nos conducen a ese punto irreductible-irrepresentable de “interioridad inefable” (cf. Colli). Para Blumenberg (1995), en todo caso, resulta fundamental que el proceso hermenéutico que detona la metáfora “no viene a enriquecer el texto más allá de lo que su autor ha introducido concientemente, sino que la referencia confluye imprevisiblemente en el rendimiento del texto” (101).

La apertura de la metáfora, ya sea esta una disonancia, “mágica” o “milagrosa”, nos devuelve al “atávico entusiasmo con el que se perciben hechos que vuelven a dar a la naturaleza algo por descifrar, o que incluso parecen introducir en el mismo proceso natural la relación entre escritor y lector” (Blumenberg 102). Críticos como Harold Bloom y Paul De Man ven en el “malentendido”, que podría resultar de lo mágico, de lo milagroso, de la disonancia, un elemento inajenable y productivo en el proceso de comprensión. En esta relación, mediada o producida por la metáfora, el sujeto necesita dar con el sentido, reparando la anomalía de la imagen poética.

Esto significa clasificar o encuadrar tal enigma (la oscuridad) dentro de un discurso, y diluir la ambigüedad a partir de un “horizonte histórico de sentido” (Blumenberg, *Paradigmas...* 47), como una narrativa posible. Sin embargo, el enigma y la oscuridad poética suceden, y la pulsión por el discurso, el *forum internum* de la conciencia cartesiana, sus flujos mentales, experimenta la articulación de un tiempo/espacio particular y propio, un instante (el relámpago de Frye) en el que se proyecta la pura intensidad evocativa de la intuición personal para reconciliar “representación y concepto”. O en palabras de Yves Bonnefoy (2014):

A menudo, un sentimiento de inquietud me invade en las encrucijadas. Me parece que en esos momentos, que en ese lugar o casi: ahí, a dos pasos sobre el camino que no tomé y del que ya me alejo, sí, es ahí donde se abre un país de una esencia más alta, donde habría podido vivir y que ahora ya he perdido. Sin embargo nada me indicaba, ni siquiera sugería, en el instante de la elección, que tuviese que tomar esa otra ruta. Pude seguirla con los ojos, con frecuencia, y verificar que no conducía a una nueva tierra. [. . .] se trata de una frase o, mejor, de una música –signo y sustancia al mismo tiempo–, con mayor crueldad siento que falta una clave, entre todas aquellas que nos permitirían escucharla. Estamos desunidos, en esta unidad, y hacia aquello que presiente la intuición, la acción no puede desembocar ni resolverse. [. . .] ah el siglo pasa, quien habla muere, el sentido de las palabras se pierde. [. . .] ¿Por qué no podemos dominar cuanto existe, como al filo de una terraza? Existir pero de otra forma, y no en la superficie de las cosas, en el meandro de los caminos, en el azar [. . .]. (9-10)

Porque es la carencia y la necesidad que asaltan el pensamiento de Bonnefoy ante la paradoja vital, ese algo (“una música”) en la particularización de la experiencia, que el lenguaje (la representación, la figuración, el símil, el sentido) multiplica, pero que la intuición puede hacernos evocar como un “existir de otra forma” a la que la poesía no ha renunciado. Este “territorio interior” coincide con los “espacios interiores” que, por su parte, Blumenberg (2004) da como respuesta o reacción a la decepción de la posibilidad del conocimiento: “[metáfora de espacios interiores] paraderos de la existencia humana caracterizado por lo infranqueable de los muros, la ausencia de ventanas y la artificialidad de sus iluminaciones, por el enloquecedor carácter aparente de sus accesos y de sus salidas” (618-619). Conocer es ir constuyendo, podríamos aventurar, esos espacios mentales (“interiores”) de los que no parece haber salida, sometiéndonos a una subjetividad insuperable. Pero algo sucede en esos espacios, o algo ocurre para que sucedan. Escuchamos al poeta alemán Rainer Maria Rilke (2014), el “Soneto XXVI” a Orfeo.

Pero tú, oh divino, sin dejar de cantar,  
cuando atacó el tropel de desairadas ménades,

oh hermoso, con tu orden dominaste sus gritos,  
tu música se alzó sobre las destructoras.

No destruyó ninguna tu cabeza o la lira,  
aun peleando furiosas, y cuantas aguzadas  
piedras iban echando contra tu corazón,  
ante ti se amansaban y tenían oído.

Al fin te destrozaron, sedientas de venganza,  
aunque quedó tu canto en leones y rocas  
y en los árboles y aves. Aún cantas ahora en ellos.

¡Oh dios que hemos perdido! ¡Oh tú, huella infinita!  
Porque la hostilidad te disperso en pedazos,  
somos boca y oídos de la naturaleza. (61)

Como hablamos de los espacios interiores, el poema se propone aquí, como alegoría de cuanto sucede en la mente del poeta-lector. Es decir, esta oscilación entre el surgimiento de un orden y su irremediable destrucción es el patrón o tejido sobre el cual la conciencia registra y conoce. Una primera lectura despreocupada puede conducirnos a pensar que las ménades, al destroz a Orfeo, quien representa el arte de producir orden y belleza, representas fuerzas enemigas del conocer y de la poesía. Sin embargo la situación que se plantea es puede ser diametralmente distinta. El conocimiento es posible porque las ménades aniquilan el orden y la armonía. Destruyendo aquella imagen, la de Orfeo y la belleza, la reparten en los elementos que componen el mundo (“leones y rocas / y árboles y aves”), y repartiéndola hace posible que seamos “boca y oído de la naturaleza”. La “hostilidad” de las ménades introducen rastros de ese orden y belleza –“¡Oh tú, huella infinita!”– en la pluralidad de la realidad de la que somos testigos, escuchándola y diciéndola.

Por el carácter metapoético de *Los Sonetos a Orfeo*, el motivo del libro y sus poemas, es decir, la indagación en la naturaleza de lo poético o su principio alegórico-metafórico (“en el oído”) en relación con todos los demás elementos, resulta fundamental para la comprensión. Dice Robert Graves (1985) que Orfeo es “el poeta más grande que jamás vivió” (*Los Mitos Griegos*, 28), tenía una lira regalada por Apolo, encantaba a las bestias y hacía que árboles y piedras se movieran. Lo despedazado en el poema de Rilke es la unidad y el orden –la belleza– que Orfeo daba al mundo a través del arte. El arte y la belleza son el opuesto del caos y oscuridad original. El poema describe una oscilación en la relación entre el orden y el caos. Orfeo encanta con su arte a las bestias, conmueve incluso lo inanimado, sin embargo es despedazado. La iamegen perfectamente puede tomarse como alegoría del proceso cognitivo de la metáfora poética. En el momento que hemos intuido un orden, una relación, un patrón, entre los elementos (o alfabeto) de la metáfora, tal orden que es “pura elevación” (Rilke, 11) es destrozado por la “hostilidad” de lo indecifrable, desconocido, lo indefinido o fundamentalmente neutro; por la inmensidad de lo múltiple. Orfeo es un orden que no existe porque su culminación es su agotamiento y destrucción. Restos o detritos, como indica Barthes (2007), “que arrastra la lengua” (54).

El “territorio interior” de Bonnefoy (2014), o los “espacios interiores” de Blumenberg, corresponderían a la “disonancia” de la metáfora que se instala como desafío al discurso y la necesidad de la mente por regularizar o disolver (despedazar) la metáfora que altera el flujo pragmático de la mente. En este territorio interior, “parcelas de sombra” diría Tanizaki, surge la intuición de ese “Existir pero de otra forma” (10). Esto no quiere decir en oposición al mundo, sino que en camino al mundo, a la naturaleza, en el esfuerzo por ir hacia o volver a su fundamento, hacia el fundamento de su dialéctica al enfrentarse a la conciencia, la mente y el lenguaje.

Las exploraciones con la forma responden al esfuerzo por hacer más y más evidente la unicidad de la polaridad forma/contenido. Si la experiencia paradójica es el instante libre del tiempo, el espectro hermenéutico es tan amplio como la posibilidad misma de la dialéctica poética entre palabra y silencio, o entre metáfora absoluta y sujeto. Pareciera que la actitud de un poeta como Raworth, la de ir a la deriva instante tras instante, es el reflejo a nivel de gesto, de aquello que la retórica identifica como la *energeia* del discurso. Como ya consignamos al comienzo de esta investigación, la *energeia* corresponde a la condensación (inflamable de la

palabra (o la sílaba, o el sonido) en la imagen) de lo precedente, lo olvidado, lo intraducible no representable, pero aun así como evidencia vivida. La teoría de la *energeia*, según la académica Dorothy Clotelle Clarke (1993), se relaciona tradicionalmente, primero, con los elementos que apelan a la vista del lector, habría una “relación recíproca”, dice ella, “entre la imagen mental y el estímulo de las emociones” y así se relacionaría la *energeia* también con el *Pathos* y “el encantamiento de la mente” (332). Escribe Clarke, “la imaginación vivida (que suele referir como *phantasia*) es una manera de alcanzar lo sublime. Pero hace una diferencia entre el uso de la imaginación entre un orador que debe mantenerse dentro de los límites de la credibilidad, y los poetas, quienes son libres de elaborar contenidos fabulosos” (332).

La imagen poética no descansa exclusivamente en la imagen visual, pero la teoría de la *energeia*, como otros elementos de la retórica (el propio *conceit* entre ellos), individualiza bien la particularidad cinética, el efecto dinámico, de flujo, podríamos decir, que necesariamente debería producir la imagen poética para que la metáfora transporte y transforme la reflexión, como dice Blumenberg (2003), apoyándose en Kant. En este sentido la condición de metáfora no representable o absoluta, no hace más que enfatizar esta condición dinámica que es fundamental para la ambigüedad de sentido que distingue a la metáfora y la alegoría poética. Esta movilidad asimismo depende de la independencia concreta que la palabra tiene respecto del sujeto que la emplea. Dice Gadamer en *Hermeneutica, estética e historia* (2013):

A fin de cuentas, es siempre la palabra la que “es”, sea que una persona existe en la palabra o salga fiadora de la palabra, por ser quien la ha pronunciado, o como aquel que toma a alguien la palabra. La palabra “es” ella misma. La palabra a pesar de que se pronuncie una sola vez, está ahí permanentemente, como mensaje de salvación, como bendición o maldición, como oración, o también como precepto y ley y juicio proclamado, o como la saga de los poetas y el principio fundamental de los filósofos. Da la impresión de ser más que una realidad externa que se pueda decir de tal palabra que “está escrita” y que esa palabra se documenta a sí misma. (160)

Aun concientes de la falla de origen que impide la igualdad entre conocimiento y verdad a través de la palabra, esta, dice Gadamer, como hecho positivo contiene la energía de su propio registro que puede establecer una relación dinámica con otros elementos en la configuración de una imagen: “un gigante cuya faz cambia de color” (Tanizaki, 53), los “agujeros negros en la metáfora” (mi trad.: Raworth, *Windmill...* 36), “la ducha que se traga el hablar” (Celan 87), “Y hasta la sombra es altura” (Juarroz, *Poesía vertical* 157). La imagen irrepresentable es la que no termina de formarse, o la que no termina de desaparecer, de manera que la ambigüedad natural

de la poesía –su lenguaje del afuera– vendría a ser también la posibilidad de su realidad concreta, pragmática en el sentido de Rorty (2009). Es decir, que no pretende ofrecer una suma de imágenes precisas como representación del mundo, sino que pone en tensión el pragmatismo que concuerda con “verdad *histórica*” de la metáfora absoluta, la única que podría tener por lo demás. De acuerdo a Blumenberg (2003) la “verdad” de la metáfora absoluta, por ende poética, para efectos de la poética *self-erasing*,

[. . .] es en un sentido muy amplio del término, *pragmática*. Su contenido determina, como referencia orientativa, una conducta; dan estructura a un mundo; representan el siempre inexperimentable, siempre inabarcable todo de la realidad. Indican así a la mirada con comprensión histórica las certezas, las conjeturas, las valoraciones fundamentales y sustentadoras que regulan actitudes, expectativas, acciones y omisiones, aspiraciones e ilusiones, intereses e indiferencias de una época. (63)

Ambigüedad, a fin de cuentas, hasta alcanzar la incerteza absoluta que emergería como posibilidad desde el fondo de las palabras cuando se abandona o replantea o reconfigura la idea de la mente como espejo de la naturaleza y la noción de que el conocimiento sería “representación precisa” de los fenómenos, idea dominada además, por una tradición de “metáforas griegas oculares” (Rorty 2009 11-13).

La imagen poética no es abstracta, o lo es en la medida que se refiere al punto en que el lenguaje conduce al sí mismo sobre sí mismo, como objeto-otro. Aquella falta de algo, evidencia una fisura que el sentido no suple ni inmediatamente ni completamente. Se trata de una imagen permanentemente inconclusa que se rehace en el *conceit* de la metáfora, allí “donde la altura cabe ya en la profundidad” (Juarroz, *Poesía vertical* 157). La anomalía o disonancia se traduce en un ir a la deriva, “sin reloj”, como en el poema de Celan, entre las metáforas de los flujos mentales y las válvulas de regulación del pensamiento; válvulas de la de conciencia de sí: el sí/mí mismo como objeto del sí o del mí mismo que conoce.

## 2.8. Metáfora poética: *poikilométi*s y hermenéutica

La tradición griega ofrece un término adecuado para abordar esa experiencia de totalidad múltiple poética con la palabra *poikilométi*s. De acuerdo al académico José Bermejo en *Los orígenes de la mitología griega* (1996) el término, de muy difícil traducción, puede ser entendido como “intrincado de mente o ‘inteligencia elaborada y variada’” (1996 338). Para Sebastian Yarza (*Diccionario Griego Español*, 1998) como adjetivo significa “fértil en expedientes, hábil, astuto, abundante en artificios, malicioso” y, como sustantivo, “variedad de formas” (1110). Algo similar tenemos en el diccionario de los académicos Henry George Liddel y Robert Scott (*A Grek-English Lexicon*, 1996) el cual cubre el universo semántico de la palabra y su raíz con definiciones como “trabajo de varios colores”, “diversidad cambiante”, “habilidad artesanal”, “variación”, “diversidad”, “decir con arte y elegancia”, “construcción imaginativa”, “cambio, variación”, “producir cambios y variaciones” (1429-1430). Pietro Citati (2011), por su parte, al especular sobre los orígenes de la poesía, dice que el término es una “asombrosa expresión que no puede traducirse con exactitud” (36), pero que describe las formas que adoptaban las mentes de Apolo y Hermes:

Su mente adoptaba todas las formas, emprendía todos los caminos, y se dirigía, siempre sinuosa y envolvente, a todas partes. Nadie más versátil y más múltiple que él. Tenía una mente “llena de color”, “abigarrada”, *poikilométi*s [ . . . ] La mente de Hermes tenía el color como un cuadro o una alfombra o la cola de un pavo real, pero también era artificiosa y construida como un poema o como un discurso elegante; era intrincada y enigmática como los nudos, los laberintos, las constelaciones celestes y la labor de las abejas. (36)

Vimos anteriormente como Giorgio Colli en *El nacimiento de la filosofía* (2010), propone interpretar a Apolo como dios doble que incluye a Dionisio. Por lo tanto tenemos a Hermes y a Apolo-Dionisio, de mentes “abigarradas”, bajo un mismo umbral. El siguiente comentario de Colli, en este sentido, resulta fundamental para complementar esta imagen: “Por consiguiente, las obras del arco y de la lira, la muerte y la belleza, proceden de un mismo dios, expresan una idéntica naturaleza divina, simbolizada por un jeroglífico idéntico, y solo en la perspectiva deformada, ilusoria, de nuestro mundo de la apariencia, se presentan como fragmentaciones contradictorias” (44).

Aquí el filósofo italiano confirma que la mente del dios (que no podemos conocer, ni comprender), puede abarcar en su totalidad la fragmentación de lo aparente; pero, asimismo,



Colli recuerda que esa multiplicidad es la forma en que nosotros, separados definitivamente de la naturaleza y de los dioses, podemos comprender ese otro mundo, el de la unidad inconcebible.

Decimos que la necesidad de sentido nos empuja a pensar, decir, nombrar, interpretar y comprender, aquella multiplicidad abigarrada y concebir la mente del dios que la abarca al mismo tiempo como unidad. Se trata de una paradoja que toda dialéctica/polaridad lleva en su interior. Dialéctica, que se origina como relación entre opuestos percibidos. Nuestra conciencia, nuestra capacidad de lenguaje, parece que nos obliga a la interpretación y comprensión de esa relación o de los aspectos que alcanzamos a percibir/pensar/nombrar de ella. Para William Rowe (2014), “lo que la comprensión convierte en mundo, se parece a ‘ese pedazo misterioso donde una casa se hunde en el suelo’, como en el cuento de Cortázar” (37). Esto significaría que la tarea hermenéutica o epistemológica, la tarea del discurso y la historia, es inútil en el sentido de que hablamos, en último caso, de cosas que, finalmente, desconocemos. Un tantear permanente que va acumulando los residuos de sus formas. Escuchemos a Samuel Beckett en *El Innombrable* (2012):

¿Dónde ahora? ¿Cuándo ahora? ¿Quién ahora? Sin preguntármelo. Decir yo. Sin pensarlo. Llamar a esto preguntas, hipótesis. Ir adelante, llamar a esto ir, llamar a esto adelante. Puede que un día, venga el primer paso, simplemente haya permanecido, donde, en vez de salir, según una vieja costumbre, pasar días y noches lo más lejos posible de casa, lo que no era lejos. Esto pudo empezar así. No me hare más preguntas. Se cree solo descansar, para actuar mejor después, o sin prejuicio, y he aquí que en muy poco tiempo se encuentra uno en la imposibilidad de volver a hacer nada. Poco importa cómo se produjo eso. Eso, decir eso, sin saber qué. Quizá lo único que hice fue confirmar un viejo estado de cosas. Pero no hice nada. Parece que hablo y no soy yo, que hablo de mí, y no es de mí. Estas pocas generalizaciones para empezar. ¿Cómo hacer, cómo voy a hacer, qué debo hacer, en la situación en que me hallo, cómo proceder? Por pura aporía o bien por afirmaciones y negaciones invalidadas al propio tiempo, o antes o después. Esto de un modo general. (2012 43)

Podemos considerar este pasaje de Beckett como ejemplo de la sobriedad referida por Deleuze y Guattari como necesaria para alcanzar el pensamiento o el lenguaje rizomático (*poikilométi*s). El sujeto es solo una voz innombrable que da cuenta de la problemática epistemológica (“¿Dónde ahora? ¿Cuándo ahora? ¿Quién ahora?”), que impone o hace surgir al “yo” con que la voz (sujeto innombrable) identifica (se identifica) como origen de esas preguntas, y que define/precisa palabras e ideas (“Ir adelante, llamar a esto ir. . .”). Pero luego dice (se dice a sí mismo) que no se hará más preguntas, que lo que dice y lo que piensa confirma un estado de cosas dado e invariable. La respuesta que encuentra es la “pura aporía”, “afirmaciones y negaciones invalidadas”. Un juego de palabras que insistirán en la presencia y control del sujeto en y sobre

aquello que enuncia. El conocimiento entonces será siempre un imposible y nuestra experiencia la confirmación de aquella fractura respecto de la naturaleza y los dioses (la unidad) con que los griegos asumían la existencia del hombre (lo múltiple).

Esa parece la conclusión inevitable, aunque, en todo caso, “abandonar la interpretación”, afirma William Rowe (2014), “no resuelve nada” (35). De acuerdo al académico inglés, las palabras de Nietzsche contra la interpretación, en *La genealogía de la moral*, suelen ser citadas de forma incompleta. Es verdad, dice Rowe, que Nietzsche describe a la interpretación como “exégesis” en la que se suceden “violaciones, ajustes, abreviaciones, omisiones, sustituciones” (35). No obstante, Nietzsche reconoce que “la renuncia a la interpretación obedece al deseo de poseer y controlar la verdad”, porque finalmente para Nietzsche esa renuncia “no es otra cosa que [. . .] la fe en un valor metafísico, en el valor absoluto de ‘lo verdadero’” (35). De modo que, como *El Innombrable*, la tarea hermenéutica continua, porque la posibilidad de un valor absoluto, de una verdad absoluta queda descartada. Es por el riesgo de la mistificación tenida de verdad absoluta que la interpretación/comprensión debe ejecutarse con la “sobriedad” que se requiere para “hacer lo múltiple” como lo señalan Deleuze y Guattari.

La sobriedad apela a la utilización de herramientas elementales; quizá la sobriedad de la ciencia y las palabras/metáforas arcaicas o atómicas. El pasaje citado de Beckett replantea la relación de fuerzas entre percepción e interpretación. No es un dispositivo retórico-profético-narrativo exclusivamente, sino que se orienta a la evocación o intuición del “retorno poético” que es, como hemos dicho, en palabras de Blanchot (2001): “[L]a afirmación de una claridad primera” (31). Blanchot asegura tal cosa al abordar lo medular de la poética a través del análisis de un poema “La bestia innombrable” de Rene Char. El alcance del nombre del poema con el título del texto de Beckett no es simple coincidencia. También el poema articula una voz lírica que replantea el problema epistemológico ante la vista de una pintura rupestre en Lascaux. Char escribe el poema “La bestia innombrable” (2001):

La Bestia innombrable cierra la marcha  
del gracioso rebaño, como un cíclope bufo.  
Ocho pullas la adornan, dividen su locura.  
La Bestia eructa con devoción en el rústico ambiente.

Sus costados hinchados y caídos están dolorosos,  
van a vaciarse de su preñez.

Desde su pezuña a sus vanas defensas,  
está envuelta en fetidez.

Así se me aparece en el friso de Lascaux,  
madre fantásticamente disfraz,

La Sabiduría con ojos llenos de lágrimas. (19)

Recurriremos al análisis de Blanchot sobre este poema en varios momentos. Por ahora interesa cómo se relaciona con lo dicho acerca de la fractura entre el ser humano, la naturaleza y los dioses, y cómo esa fractura nos separa de la unidad original, del equilibrio original, “la claridad primera” (Blanchot, *La bestia...* 31), anterior a la multiplicación de la realidad y el surgimiento del sujeto-Yo. Char en este poema se enfrenta ante un ejemplo –restos– de algo genuinamente arcaico, original, primitivo; un ejemplo concreto del comienzo del pensamiento y de la tarea creativa.

Ubicada cerca de Montignac, Francia, Lascaux es una de las cuevas más importantes donde se han encontrado muestras de arte rupestre o parietal, del periodo Paleolítico Superior. El hablante del poema no brinda una descripción convencional, lógica, racional, de lo que ve en las paredes de la caverna. Aparentemente resulta difícil hacerlo. David Lewis-Williams en su estudio sobre la conciencia y los orígenes del arte (*The Mind in the Cave*, 2012) grafica la impresión que causa contemplar las pinturas con el relato de un destacado arqueólogo norteamericano que perdió buena parte de los únicos veinte minutos autorizados con que contaba en Lascaux, porque “sobrecogido por la maravilla contemplaba todo con los ojos llenos de lágrimas” (237). El poema refleja una impresión tan profunda como la de aquel arqueólogo. El arte de allí resulta incomprensible (“bestia innombrable”) y poderoso (“La Sabiduría”).

La primera estrofa del poema desarrolla una descripción fantástica, para concluir con la última estrofa en que el hablante resume su confusión acudiendo, extrañamente, a una imagen íntima, casera, materna. “La Sabiduría” (con mayúsculas) como el antropólogo norteamericano

tiene “los ojos llenos de lágrimas”. Naturalmente, quien tiene los ojos con lágrimas puede ser tanto la bestia-sabiduría, como el hablante.

La cuestión epistemológica es similar a la de *El Innombrable* de Beckett (2012) que pregunta desde el principio –la pregunta como principio– mientras que “La bestia de Lascaux” es alegoría de “La Sabiduría” como conocimiento de lo primero, lo arcaico, lo perdido e inalcanzable: respuesta al enigma, a las preguntas de *El Innombrable*. Podemos, de esta manera, establecer una relación entre “La bestia innombrable” de Char y *El Innombrable* de Beckett, quien experimenta hasta la desesperación la imposibilidad de conocer lo que lo rodea.

El personaje de Beckett, señala F. K. Karl (2012) en el prólogo a la edición, “se encuentra en perpetuo conflicto con los objetos que lo rodean, ya que únicamente él tiene realidad” (12). Por su parte “La Sabiduría”/“Bestia Innombrable” en el poema de Char se encuentra “con los ojos llenos de lágrimas” (ctd. en Blanchot, *La bestia...* 1). La angustia de la bestia, especulamos, es equivalente al conflicto de *El Innombrable*, pero, quizá, desde el ángulo opuesto. *El Innombrable* desespera porque no conoce; en cambio, el llanto de “La Sabiduría” en el poema, no es más que nuestra impresión a partir del texto. ¿Por qué llora “La Sabiduría”? ¿Debido a que *El Innombrable* no tiene acceso a ella? O, uno dice, “La Sabiduría” llora porque el conocimiento no es más que el instante de reconocimiento del enigma (griego). El sujeto *Innombrable* (lector/voz) proyecta la incapacidad para comprender su propio origen (una imagen paleolítica en Lascaux) a través de la alegoría, no de la imposibilidad del conocimiento, sino de “La Sabiduría”.

La sabiduría como hemos visto con Colli (2010) y Citati (2011), para los griegos tiene una conexión con el enigma: “[P]or descontado, la conexión entre adivinación y enigma es primigenia” (Colli 54). La sabiduría es la resolución (imposible) del enigma que es nuestra separación de la unidad y manifestación de, según Colli, la “malevolencia” del dios (Apolo y sus flechas) con los hombres (54). *El innombrable* es una sola una voz, la voz de un problema epistemológico y de una ausencia (de nombre, de orden, de origen); y “La Bestia innombrable” una imagen para aquella “claridad primera” a la que hace referencia Blanchot (2001) como asunto fundamental del poema (31). Podemos imaginar perfectamente que la voz del poema de Char pertenece a *El Innombrable* que intenta precisar lo incognoscible, la “Bestia”. Así es que tiene la descripción que se despliega, como un enigma: “un cíclope bufo”, “ocho pullas la adornan” y “dividen su locura.”; la “Bestia” “eructa con devoción”, tiene “los costados

hinchados” que “van a vaciarse de su preñez”, huele mal, y en la última estrofa, antes del llanto, al hablante le parece una “madre fantásticamente disfrazada”. Recordemos que la mente del dios, *poikilométi*s (Citati 2011 36) coincide con ese “fantásticamente disfrazada”, e incluso con el *rizoma* y su imperativo: “lo múltiple *hay que hacerlo*” (Deleuze y Guattari, *Rizoma* 15). Estas son imágenes conceptuales con que se reconoce y explora la fractura de la unidad original, el misterio de “la bestia/sabiduría” y la frustración, la intrascendencia del sujeto “innombrable”.

Volver, entonces, a la hermenéutica y a la interpretación, como indicaba Rowe (2014) anteriormente (35), desde una perspectiva literaria, exige sintonizar la percepción con esa intensidad particular (poética-ambigua-innombrable), más aun si se trata de poesía, ya que en ella la tensión entre lenguaje/metáfora y sujeto/conciencia se hace o debiera hacerse más evidente. A propósito de un poema de Paul Celan, Derrida (2009) comenta:

Releeremos este poema. Procuraremos escucharlo y luego responder de manera responsable a lo que Gadamer suele llamar el *Ansprucht* de la obra, el reclamo que ella nos dirige, la interpelación exigente que un poema instituye, la recordación obstinada, pero justificada, de su derecho a hacer valer sus derechos. (24)

Acudiendo a Gadamer, Derrida afirma que el poema es una responsabilidad para el lector – comparable, digamos, a la responsabilidad del “Innombrable” (Beckett) por nombrar y conocer–. Esto requiere un grado particular de atención: “reclamo” y “derechos”, dice Derrida que están en juego y que detonan el proceso hermenéutico. En este punto hay que considerar la diferencia que suponen la metáfora y el concepto como herramientas de interpretación.

Luis Alegre Zahonero en *El Lugar de los Poetas* (2017), grafica la diferencia entre metáfora y concepto señalando que, entre asumir que “*cualquier semejanza* es ya suficiente para reunir las cosas en un mismo conjunto (y asignarle un concepto)” (246), o por el contrario “considerar que *cualquier diferencia* es ya suficiente para separar las cosas en conjuntos distintos (y, por lo tanto asignarles conceptos distintos), entonces todo se dispersa hasta el infinito”, la metáfora “realiza sus enlaces de un modo libre”, mientras que el concepto, en cambio, “debe ceñirse a lo que las cosas *realmente son*”. El problema del concepto consiste en que si tomamos en serio el “reclamo” que el poema (el lenguaje o la palabra a solas en última instancia) configura, significa dar cuenta del cómo es posible que entendamos una metáfora o un concepto. A poco andar, dice Alegre Zahonero, “vamos a descubrir que tampoco es tan fácil saber cómo es posible que entendamos un concepto” (240). Pero la limitación del concepto es mayor ya que la metáfora no

se ancla a un supuesto irreductible, sino que consiste en la actividad de establecer relaciones entre universos desemejantes, mientras que el concepto queda fijo en lo que las cosas “*realmente son*”. Este es el punto en que el sujeto/lector “responsable” de un poema asume su interpelación: una proyección, una imagen, que tiene que ver más con su relación con el mundo, que con el mundo libre de su forma de interpretar.

Ahora bien, si el concepto, a diferencia de la metáfora, “debe ceñirse a lo que las cosas realmente son” (246), se hace necesario cumplir con criterios cartesianos que tiendan a la concreción de aquello. Hans Blumenberg introduce sus *Paradigmas para una metaforología* (2003) recordando como Vico ya demostró que resultaba imposible, incluso para el discurso histórico, cumplir con los criterios de claridad y distinción pretendidos por la ciencia y la filosofía. Vico, dice Blumenberg,

[p]artía del presupuesto de que la claridad y distinción exigidas por Descartes le están exclusivamente reservadas a la relación intelectual que el creador mantiene con su obra: *verum ipsum factum* [lo verdadero es el hecho]. ¿Qué le queda al hombre no la “claridad” de lo dado, sino la de eso que él mismo ha producido: el mundo de sus imágenes y constructos, de sus conjeturas y proyecciones, de su “fantasía”, en ese nuevo sentido productivo desconocido para la Antigüedad. (43)

Siguiendo a Blumenberg, es el “discurso ‘traslaticio’ de la metáfora” (43), que pasa del campo de la retórica (ornamento del discurso), a configurar lo que Vico llama “nuevo sentido productivo” en la configuración del mundo por medio del lenguaje. El desplazamiento de la metáfora, desde la órbita retórico-decorativa, a forma productiva, debió ser desconocida en la Antigüedad, como señala Vico, pues, dice Blumenberg, “para la Antigüedad, *lógos* igualaba por principio al todo del ente. *Kósmos* y *lógos* eran términos correlativos”, la metáfora, entonces, solo podía ayudar para que un “enunciado sea eficaz” (43).

La responsabilidad que implica el poema y sus “derechos” están unidos a la metáfora en su potencialidad productiva antes que ornamental, enlazando “semejanzas” y “desemejanzas” libremente –que son, a un tiempo, externas e internas a/de nuestra conciencia– en la continuación de la tarea hermenéutica. Así podemos rodear la paradoja sin que el lenguaje conceptual nos inmovilice, como al “Innombrable” de Beckett, en lo mismo, en la aporía y en el absurdo. El poema redime o salva del estancamiento al sujeto “Innombrable” cuyo lenguaje entonces es la intuición/evocación de “La Bestia innombrable”. “La Sabiduría”, es decir el lenguaje del poema

–un enigma– tiene la forma metafórica-alegórica-abigarrada-rizomática de la red de “enlaces de un modo *libre*” (Alegre Zahonero 246).

El sujeto, el lector, queda a solas con las palabras (esa es la responsabilidad) para percatarse que tal situación es una experiencia insostenible. La imagen poética surge como fuerza erosiva de la conciencia y la memoria. El concepto en un momento queda inmovilizado en la incapacidad de asegurar el conocimiento de lo que afirma, y por otro lado solo queda el devenir de la metáfora/alegoría poética siempre abierta, que no cierra. Como en el caso de Char ante el arte rupestre de Lascaux, la metáfora, la alegoría poética, serían la forma de dirigirnos directamente al enigma (la acción hostil de Apolo). Nuevamente, como *El Innombrable* de Beckett (alegoría de cualquier individuo) debemos enfrentar a “La Sabiduría” que es, como vimos en el poema de Char, “La Bestia Innombrable” o su reflejo: quien la contempla-lee-interpreta. Fijémonos en el poema “568” de Emily Dickinson (2015):

Aprendimos el Todo del Amor –

El Alfabeto – las Palabras –

Un Capítulo – luego el poderoso Libro –

Después – la Revelación quedó sellada –

Pero en los Ojos de Cada Uno

Se observó una Ignorancia –

Más divina que la Niñez –

Y cada cual, un niño para el otro –

Intentaba explicar

Lo que Nadie – entendía –

¡Ay, la Sabiduría es tan grande –

Y la verdad – tan distinta! – (701)

El “reclamo” y el “derecho” de este poema, creemos, concuerda o se orienta por cordenadas similares a las de “La Bestia Innombrable” de Char. Dickinson reconoce una alternativa de aprendizaje en el amor, una fuerza emocional poderosa y creativa. El poema y la escritura se entrelazan en el acto creativo, positivo, iluminador, y en la validez de la tradición y del conocimiento acumulado a través de la escritura y el libro. Esa “Revelación” cognitiva, progresiva, es la propia experiencia del amor, que a su vez, tras la consumación del “Alfabeto”, “las palabras” y el “poderoso Libro”, le permite a los amantes descubrir que algo falta, que “Una Ignorancia se observaba”, “más excelsa”. Una ignorancia “excelsa” se entiende como aquello que nos hace descubrir/enfrentar nuestra ignorancia cuando creíamos saber/conocer, tras aquel primer proceso de aprendizaje convencional (la palabra, el libro).

La “Ignorancia” (con mayúscula), el no saber, porta un aura, una belleza digna (“excelsa”), porque ella hace explicar “Lo que Nadie entendía”. La “Sabiduría” es hija-madre-padre de la “Ignorancia” que llama/fuerza su presencia (de la “Sabiduría”) para confirmar la realidad de lo múltiple. La “Ignorancia”, dice Dickinson, es “Sabiduría”, que nos deja ver, entonces, la “mente del dios” *poikilométi*s: multiplicidad abigarrada de la fractura que nos separa de la Naturaleza y del dios. El enigma que brota de aquella fractura.

Nada negativo hay en esta “Ignorancia” que pasa a tener una cualidad performativa (tanto como la metáfora y el lenguaje) indispensable en la sobriedad radical que se requiere para alcanzar la “claridad primera” (Blanchot, *La bestia...* 31) –la claridad que hace/deja ver y escuchar–. La claridad primera, que podríamos calificar de parietal –en el sentido del arte parietal o rupestre, si pensamos en el caso de las pinturas que motivan el poema de Char– también es la claridad del acto de comenzar. El lenguaje, este lenguaje parietal a su vez, está permanentemente recomenzando, pues la incógnita de la grieta/fractura no se detiene mientras no se detenga la tarea hermenéutica, a la que de todas maneras, no podemos renunciar: “[. . .] la acción hostil del Apolo, que va ligada en cierto modo al impulso interpretativo y, por tanto, a la esfera de la abstracción y de la razón” (Colli 45). “Sabiduría” más allá (posterior/anterior) del aprendizaje (interpretar/comprender/nombrar) que es al mismo tiempo su reflejo opuesto, “Ignorancia”: momento pre-histórico, pre-simbólico (*khora*) que evocamos e intuimos, a lo Char, como “bestia Innombrable”. Un enigma, que deja al sujeto mismo –que ha aprendido, como en el poema de Dickinson, “el Todo del Amor”: tradición y verdad múltiple– con sus preguntas necesarias –“la interpelación exigente” que Gadamer y Derrida (Carneros 2009) reconocen en un



poema— como un ser “Innombrable”, solo una voz: “esto”. Y “esto” sería la transparente multiplicidad (subjética) de los flujos o *rizomas* de pensamiento. Un cuerpo al que todo le sucede, en el que todo sucede, sin constituirse nunca en algo distinto al volumen formado por el flujo de fuerzas contrarias que ceden contra sí, o, nuevamente, como decíamos antes, la *poikilométi*s griega.

En este punto, y ya que “la lógica binaria y las relaciones bi-unívocas dominan el psicoanálisis (el árbol del delirio en la interpretación freudiana de Schreber), la lingüística y el estructuralismo, e incluso la informática. . .” (Deleuze y Guattari, *Rizoma* 13), la metáfora de la “máquina deseante”, el CsO, el rizomático cuerpo pre-Edípico/des-Edipizado, no controlado por el desarrollo evolutivo, podemos situarlo dentro de la poética de autoborrado, pero no como “máquina deseante” (máquina ansiosa), sino como máquina perceptiva, máquina silenciosa, máquina de escuchar. El cuerpo se interpreta/comprende como materia de lo que sucede, una máquina que cede “haciendo lo múltiple”, el *rizoma*:

Tardieu, ¿por qué si Usted mira en un espejo a través de esta página, solo puede observar cómo Usted mismo observa La Transparencia y no observa así también como La Transparencia es observada?

La transparencia no podrá observarse a sí misma. (Juan Luis Martínez, *La Nueva Novela* 41)

Juan Luis Martínez nos sirve para constatar que en el poema la claridad es distinta a la cuestión profética-narrativa que señala, volviendo al ejemplo que vimos anteriormente, Ricardo Piglia (2014), al considerar los atributos de la prosa de Roberto Arlt (37). El poema tiene como asunto la claridad hasta la transparencia apelando a una sobriedad radical en el uso de las palabras. En esta operación, el sujeto, tal como aparece en el texto, surge como receptor/testigo de dicha transparencia, en el entendido de que la concibe al mismo tiempo como barrera lógica de esa transparencia. Al no poder salir de la botella wittgenstaniana del lenguaje (su pensamiento/interpretación) no puede ver la transparencia siendo observada. Este es el problema que surge en el sujeto que ha llegado a interpretar/comprender como forma de “estar allí mismo [. . .] y por ello abarca la totalidad de su experiencia del mundo” (Rowe, *Hacia una poética...* 37).

El mismo Juan Luis Martínez, en su interés por la anonimidad, por desaparecer como autor, como autoría, firma muchos de sus trabajos con dos nombres: Juan Luis Martínez y Juan de Dios

Martínez. Ambos nombres en *La nueva novela* figuran en la portada entre paréntesis y tachados. Martínez, con ese y otros gestos, de forma declarada estaba contra la arrogancia de la figura del “autor”. Su trabajo evidencia la reflexión sobre el asunto. Cómo ser responsable del poema y ser anónimo; o para ocupar la expresión de Blanchot, encarnación de “la indistinción de una palabra primera” (*La bestia...* 43). Juan Luis Martínez lo intenta, dice Roberto Merino (1988), con una doble relativización: “[. . .] A la relativización de la autoría se añade la relativización del propio proceso de anulación mediante la presencia de estos paréntesis” (333). Se trata de un gesto sobrio, en la sobriedad entendida como expresión individual despersonalizada. La falta total de autor sería casi subrayar su nombre a través de la ausencia del mismo. Los dos nombres posibles, entre paréntesis y tachados, ofrecen un mensaje contradictorio, ambiguo, en el sentido que con ese juego tipográfico relativizan la autoría, o, podríamos decir, que la rizomatizan: el autor es y no es uno, ni dos; el autor puede ser cualquiera. Ya que, como señala Rowe (2014), “[. . .] la actividad hermenéutica involucra la totalidad de la persona, inclusive lo automático y lo inconsciente. Aun allí se está dando sentido al mundo” (37). El lector no necesita del autor para desarrollar su propio proceso de interpretación, y en una obra donde esa autoría se relativiza es el lector quien debe resolver por sí solo. El gesto de Juan Luis Martínez toma en cuenta tal factor y prepara una recepción de lo que consideramos autoría alterando sus formas (dos nombres tachados en la portada de *La nueva novela*) y desviando sus efectos (la ambigüedad autoral motiva la reflexión crítica sobre la autoría misma).

## 2.9. Metáfora poética pre-simbólica

Hemos comentado, siguiendo principalmente a Blumenberg, la inconceptuabilidad de la metáfora absoluta, su naturaleza ambigua que descansa en la intensificación de la refracción del lenguaje en uso. Esta ambigüedad, que distingue al lenguaje literario-poético, alcanza o bordea su máxima intensidad en la antirepresentacionalidad (Rorty, 2009). De modo que la metáfora poética tiene una fuerza de gravedad que atrae al lenguaje, los flujos mentales, produciendo la imagen-vortex del Cuerpo sin Órganos/CsO (Deleuze y Guattari, 1998) que son estos flujos en movimiento, erosionándose unos a otros alrededor del centro vacío de la metáfora poética, el *conceit*. Este proceso de confluencia hacia el *conceit* es el del regreso a “una primera claridad” de “la palabra primera” (Blanchot, *La bestia...* 30). Fondo arcaico-parietal de la poética que remite, como sugiere Blumenberg (1995) a un “ámbito preliminar a la formación de conceptos” (97), una etapa anterior a la lógica retórico-narrativa del símbolo.

Existe una correspondencia natural entre la imagen poética entendida bajo una matriz romántico-modernista fundamentalmente alegórica desde Baudelaire (Hamburger 1991 15), las dimensiones anti-edípicas del CsO, y la idea de *khora* como dimensión pre-simbólica, pre-discursiva, de la experiencia y la mente trabajada por Julia Kristeva (*Revolution in the poetic language*, 1984). De acuerdo a la filósofa, el lenguaje contiene dos fuerzas antagónicas: lo simbólico y lo semiótico. Lo simbólico entendido en los términos de Lacan, es decir no como colección de símbolos llenos de significado, sino como una estructura. Asimismo, lo semiótico no corresponde exactamente a la “semiótica” que estudia la función de los signos. Para Kristeva lo “simbólico” es ese aspecto del lenguaje que le permite referir

[. . .] es sistemático, proposicional, apegado a la ley, unido al orden social, dependiente de la separación entre sujeto y objeto, y capaz de existir independientemente de su referente. La lingüística de Saussure se centra en esta dimensión tratando al lenguaje como una ficción teórica que se estudia en ausencia de cualquier hablante. La dimensión *semiótica* del lenguaje –que no puede ser percibida salvo cuando irrumpe en lo simbólico– es ese aspecto del lenguaje que porta trazos del lenguaje del cuerpo del hablante y de la presencia protolinguística materna– el balbuceo del infante que prueba el repertorio vocal antes de aprender a hablar, por ejemplo, o la voz de la madre anterior a la adquisición del lenguaje. (ctd. en Leitch, et al. 2166)

La música de la poesía (y por cierto de la prosodia en sí misma), sostiene Kristeva, surge de esta dimensión. Se entiende que la *chora* (del griego “útero” o “receptáculo”) esta fuera, por anterior, de lo que Barthes describe como legislación que impone el lenguaje y la lengua (Barthes 2007

52). Podemos comprender la idea del retorno poético a la claridad primera (Blanchot, *La bestia...* 31) también como evocación de la experiencia (exploratoria) de la mente ante el mundo en la dimensión-*chora* anterior a la irrupción del símbolo y los códigos.

Por su parte el CsO es “el cuerpo des-Edipizado, una ‘máquina-deseante’ no gobernada por ‘fases’ de desarrollo y no organizado en ‘conjuntos’ u ‘órganos conocibles.’” (ctd. en Leitch, et al. 1595). Un centro vacío, o saturado de vacío, y al mismo tiempo una “máquina”, un dispositivo cuya forma (proto-forma) superficial es un tipo de *rizoma* (red de raicillas) de los flujos de pensamiento/lenguaje no jerarquizado/ordenado por la lógica de posibles sentidos (discursos).

Ambos filósofos, Deleuze y Guattari, “influidos por las teorías del caos y de la complejidad”, afirman “estudiar la subjetividad allí donde aparece, la sociedad en que muta, y el mundo donde es recreada.” (1596). Según ellos “el conocimiento funciona como una operación de conquista y sometimiento, conducida por la ‘generalidad’ como si se tratara de un ‘General’ militar” (1594). Ese “General militar” descansa en el pensamiento representacional que establece una “correspondencia entre dos dominios simétricos”, y cuya exactitud se deriva de su “cercanía con el original, el que en cualquier caso, permanece como más ‘real’” (1595).

El *rizoma*, para Deleuze y Guattari, opera como metáfora para referirse a la forma que presenta la superficie perceptible, somática, del pensamiento/lenguaje libre de la estabilidad, organización y unidad dada conceptualmente por ese “General militar”, o la legislación del lenguaje y los códigos de la lengua. Así, el *rizoma* se opone a ese modelo “representacional jerárquico platónico” en el que “el sujeto, los conceptos, y los objetos en el mundo se presume que son esencialmente similares a sí mismos de forma de mantener una identidad” (1595). Y se opone, a su vez, al “modelo tradicional del conocimiento, tomado de las plantas con ‘raíces’ (la tierra del origen que conduce el crecimiento principal a través de la genealogía o evolución) [. . .]”, al esquema del árbol de Saussure (y el sintagmático gramático generativo de Chomsky) como símbolo ejemplar-estructural “que se acomoda perfectamente a la lógica binaria estática”. Como esta lógica refleja o se desprende de la dialéctica del pensamiento en su afán por clasificar, su presencia en el acto cognitivo, interpretativo, resulta inevitable. Para la poesía el símbolo del árbol es fundamental y no se encuentra muy lejano de la interpretación (restrictivo-ordenadora)

que le dan Deluze y Guattari. Fijémonos como Rainer Maria Rilke comienza *Los Sonetos a Orfeo* (2004):

## I

Entonces se alzo un árbol. ¡Oh pura elevación!

¡Oh, Canta Orfeo! ¡Oh, alto árbol en el oído!

Y calló todo. Pero incluso del silencio

Surgió un nuevo principio, seña y transformación.

Animales silentes brotaron desde el claro,

abandonado bosque, de nidos y cubiles;

y fue evidente entonces que no era por astucia

ni tampoco por miedo por lo que eran tan quedos,

sino por la audición. Rugidos, gritos, bramas

parecían pequeños en sus pechos. Y donde

apenas una choza para acogerlo había,

refugio subterráneo del ansia más oscura

con jambas temblorosas sujetando su entrada,

tú creaste para ellos un templo en el oído. (11)

Por el carácter metapoético del libro de Rilke en general, y de este —el primer poema de la serie— en particular, la indagación en la naturaleza de lo poético o su principio (“en el oído”) en relación con todos los demás elementos resulta fundamental para su comprensión. La relación entre el canto de Orfeo y el árbol como un orden natural, se explicita en los dos primeros versos: canto de “pura elevación” que hace o impone silencio (“Y calló todo”), pero del cual surge “un nuevo principio” (además “seña y transformación”). Y aunque en *Los sonetos a Orfeo* se reconozca la presencia imprescindible de la ambigüedad, enigma, el misterio, lo inconceptuable. Orfeo y su

canto de “pura elevación” ilustran la interpretación jerárquica simbólica sindicada como estado a superar por Deleuze y Guattari.

De lo oscuro algo sube, despliega sus colores  
y tal vez lleve en sí el resplandor celoso  
de los muertos que están reforzando la tierra. (37)

El árbol-Orfeo se impone: es primero entre los demás (sonidos) y es además un “principio” un primer momento que marca el comienzo de una secuencia, un orden y estructura jerarquizada por una cuestión de oído. En el poema, los animales que escuchan, temen. El canto (la poesía) es bello, pero intimida. Este árbol de “pura elevación” tiene una connotación simbólica sagrada pues constituye, además, “un templo en el oído”.

Hay aspectos de la poética que se desprenden del libro de Rilke compartidos con la poética del *self-erasing*: atención en el ritmo y el movimiento, el regreso (poético) a la claridad primera de un “nuevo principio” y “la transformación”. Sin embargo, por otra parte, resulta ajeno a la poética *self-erasing* el principio jerárquico que se asume que tiene la poesía —el canto de Orfeo— al identificarla con el misterio del origen del lenguaje y el pensamiento. Las cuestiones “sagradas” y “eternas” en los términos de *Los sonetos a Orfeo*, tienen más relación con el ideal de volver al pensar clásico griego que propone Heidegger, que con el rizoma, el enigma y la metáfora absoluta-alegórica-antisimbólica que se plantea desde la óptica de la poética *self-erasing*. En este sentido, esta última coincide con el juicio de Michael Hamburger (1991) quien ve en esa posición una exigencia que suspende el escepticismo cometiendo el “error de expresar su *religio poetae* particular, en lugar de utilizarla para escribir poesía” (108); error que, medio en broma y medio en serio, Nicanor Parra expresa en los versos finales de “Cambios de nombre” (2006):

Al propio dios hay que cambiarle nombre  
Que cada cual lo llame como quiera:  
Ese es un problema personal. (85)

Orfeo es un legislador del lenguaje, que supera todo conflicto dialéctico imponiendo una autoridad racional, simbólica, “sagrada”. El silencio es fruto de su actuar; tal silencio permite la

transformación y la comunicación de lo que no se decía. Orfeo y su canto fundan una tradición y una jerarquía vinculada al símbolo sagrado del árbol-oído-templo. Ahora, como sabemos, la interpretación de los griegos incluye también su opuesto, el conocimiento es muchas veces algo muy distinto a lo supuesto y esperado. Asimismo, como iremos viendo, Rilke en *Los Sonetos a Orfeo* propone ese canto primero como primer momento, un aprendizaje necesario para alcanzar otro tipo de experiencia. Ya en el tercer poema de la serie se afirma “Aprende / a olvidar que has cantado” (15).

De alguna manera, Deleuze y Guattari se situarían, usando la metáfora del árbol, en ese segundo momento del canto, cuando se le dice al poeta “Aprende / a olvidar que has cantado”. No solo eso, sino que ese canto ya ha mutado (“seña y transformación”) en texto escrito, por lo tanto solo se podría proceder, lingüística y poéticamente, en palabras de Barthes (2007), “recogiendo lo que *se arrastra* en la lengua” (53), el residuo que resta del instante inaugural. Así como el canto refiere a un tipo particular de lenguaje, lo mismo sucede con la escritura equivalente: “[E]scribir no tiene nada que ver con significar, sino con medir, cartografiar, incluso las comarcas por venir” (Deleuze y Guattari, *Rizoma* 11). Una cartografía que abandona los principios y jerarquías de su hacer, desconociendo la autoridad del símbolo que somete al lenguaje a las jerarquías culturales:

[U]n primer tipo de libro es el libro-raíz. El árbol es ya la imagen del mundo, o bien la raíz es la imagen del árbol-mundo. Es el libro clásico, como hermosa interioridad orgánica, significante y subjetivo (los estratos del libro). El libro imita al mundo, como el arte la naturaleza: por procedimientos que le son propios, y que llevan a buen término lo que la naturaleza no puede o no puede hacer ya. La ley del libro es la reflexión, el Uno que se convierte en dos, y dos que se convierten en cuatro. . . La lógica binaria es la realidad espiritual del árbol-raíz. [. . .]. (11-12)

La naturaleza es un libro leído/interpretado por el sujeto cuya su principal herramienta es la lógica binaria que jerarquiza en tiempo/espacio la experiencia. El árbol de la naturaleza es leído por el árbol de la percepción y el entendimiento. Pero esta figura del árbol, así entendida, representa más bien el patrón con que el pensamiento y la lengua simbólica encausan la experiencia antes que la forma que tiene la naturaleza. Para Deleuze y Guattari (2004), y diremos que posiblemente también para Kristeva y Derrida, ese es el pensamiento edípico, que es el “más clásico y más reflexionado, el más viejo, el más fatigado”, el punto es que para los filósofos franceses “[l]a naturaleza no se conduce así: las raíces mismas pivotan en ella, con una ramificación más numerosa, lateral y circular, no dicotómica”.

Incluso una disciplina tan ‘avanzada’ como la lingüística conserva esa imagen de base este árbol-raíz, que la vincula a la reflexión clásica (así Chomsky y el árbol sintagmático, comienza en un punto S para proceder por dicotomía). Lo que equivale a decir que este pensamiento no ha comprendido nunca la multiplicidad: le hace falta una supuesta y fuerte unidad principal, para llegar a dos siguiendo un método espiritual. (12)

Por esta razón la imagen del *rizoma* no tiene raíces (en sentido jerárquico), sino que “una red de hebras o raicillas que pueden originar nuevos crecimientos en cualquier parte de su extensión, y no está sujeto a un control o estructura central.” (mi trad.; ctd. en Leitch, et al. 1595). No se trata, en todo caso, de pura “diseminación”, hay una estructura, “pero no organizada en momentos de síntesis. Siempre en movimiento, un rizoma no tiene principio ni final” (1596). Se trata, entonces, de “un modo de pensar exploratorio que crece entre las cosas y produce efectos en direcciones no previstas” (1595). Se indica, en síntesis, una fuerza/forma en oposición al sujeto, la unidad, la narración y la historia:

La noción de unidad sólo aparece cuando se produce en una multiplicidad una toma del poder por el significante, o un proceso correspondiente de subjetivación: por ejemplo la unidad-pivote que funda un conjunto de relaciones biunívocas entre elementos o puntos objetivos, o bien lo Uno que se divide según la ley de una lógica binaria de la diferenciación en el sujeto. La unidad siempre actúa en el seno de una dimensión vacía suplementaria a la del sistema considerado (sobrecodificación). (Deleuze y Guattari, *Rizoma* 14)

Ya habíamos comentado algo bastante similar cuando Barthes en su *Discurso Inaugural* (2007), se refiere a que, a través del significante, el lenguaje entra “al servicio de un poder” (54). Tal poder “funda” como dicen Deleuze y Guattari, las relaciones de “diferenciación” que solo el sujeto puede establecer. Habría, de acuerdo al pasaje citado, un vacío o zona “suplementaria” que permite al sujeto diferenciarse, primero, de aquello que experimenta, para luego sobre esa diferencia o dimensión, operar de acuerdo al significante que organiza semánticamente.

Pero precisamente un rizoma o multiplicidad no se deja codificar, nunca dispone de dimensión suplementaria al número de sus líneas. En la medida en que llenan, ocupan todas las dimensiones, todas las multiplicidades son planas: hablaremos, pues, de un plan de consistencia de las multiplicidades, aunque ese plan sea de dimensiones crecientes según el número de conexiones que se establecen en él. (Deleuze & Guattari 14)

Estos planteamientos, junto a los de Kristeva, coinciden en señalar como posible en el lenguaje la experiencia (no sagrada, ni religiosa) de lo pre-símbolo como multiplicidad no jerarquizada. Lo que para Kristeva (1984) se trata de un estado semiótico-maternal (en oposición a lo simbólico-paternal), e incluye todas las sensaciones que habitan al infante en su estado pre-



edípico; el *rizoma* lo rearticula en virtud de su lógica no binaria (correcto/incorrecto) que desplaza la simbología (estructura platónica jerárquica del árbol raíz) con el azar (zigzag de flujos de pensamiento) de lo múltiple. Y lo múltiple, dicen Deleuze y Guattari (2004), “*hay que hacerlo*, no añadiendo siempre una dimensión superior, sino al contrario lo mas simplemente posible, a fuerza de sobriedad. [. . .] Substraer lo único de la multiplicidad a construir, escribir a n-1” (15).

Se podría decir que resulta más o menos innegable la importancia que se le da a la multiplicidad como un hacer poético: “hay que hacerlo”, “a fuerza de sobriedad”, “lo más simplemente posible”. Estas expresiones parecen recalcar, de parte de Deleuze y Guattari, una especie de ascetismo en el gesto. Ya que la matriz intelectual de estos pensadores es la fenomenología, podemos entender esa sobriedad, esa simpleza, a la intensidad crítica de la atención en la experiencia del “*Dasein* (estar allí) mismo” (Rowe, *Hacia una poética...* 37). Se trataría de un imperativo por lo actual, lo radicalmente actual, un ahora.

Como el pensamiento fluye en un movimiento dialéctico, esa experiencia no es una cuestión meramente abstracta, sino que tiene una dimensión concreta, positiva, que se “hace” materialmente en el acto de atención. El filósofo francés Maurice Merleau-Ponty (1964) señala que “lo percibido no es una unidad ideal poseída por el intelecto, como una noción geométrica, por ejemplo, es más bien una totalidad abierta hacia un horizonte de un número indefinido de perspectivas” (mi trad.; 16). En ese mismo sentido, observa William Rowe a propósito de la percepción, “[E]n términos fenomenológicos, se trata de dos multiplicidades; la del objeto o texto, y la de la percepción. Sin ellas, el objeto queda muerto” (*Hacia una poética...* 39). La experiencia tiene como supuesto al sujeto que experimenta-interpreta, y esta interpretación parcial y binaria (de lo múltiple) por la presencia del propio sujeto puede alcanzar la claridad y la transparencia que evoca la metáfora poética pre y anti-edípica.

Para Kristeva, como se ha señalado, es el lenguaje poético el que evidencia o transparenta mejor el tema que cruza su trabajo intelectual: “la relación entre subjetividad y lenguaje, y cómo el sujeto-hablante está/es constituido y amenazado al mismo tiempo por la lógica de la significación” (mi trad.; ctd. en Leitch et al. 2001 2165). Lógica que buscaría a toda costa la unidad de la experiencia que determina el desarrollo evolutivo, simbólico, edípico y lógico. En términos de procedimientos con el lenguaje, esta lógica se expresa sobre todo como narración. La oposición o resistencia a la lógica del sentido se presenta, en general, en la poesía en tanto

expresión del lenguaje literario en su máxima intensidad. Es decir, al menos parte de la poesía responde a una tradición que intenta alcanzar un lenguaje sin apariencias, no narrativo ni biográfico, pre/anti-edípico, pre-simbólico, casi sin sujeto ni atributos, a no ser por la fuerza de la multiplicidad de flujos que copan el punto de atención y la inevitabilidad de la voz/escritura que poética –o no– fractura el equilibrio del silencio.

La poética *self-erasing* se enmarca así dentro de una tradición que comprende que el poema, que la metáfora poética, puede proponerse como retorno a un estado anterior al orden simbólico, por lo que la poesía no es un regreso al pensar clásico-griego como lo concibe Heidegger (2006), sino un retorno a la claridad primera que propone Blanchot (2001), o al lenguaje fuera del lenguaje y sin sujeto de Barthes (2007) y Foucault (2014). Esto situaría a la poética nuevamente en el territorio de la epistemología. Recordemos que de acuerdo a Blumenberg (2003) la metáfora es “transporte de la reflexión” (46), pero la metáfora absoluta (poética) es aquella que se resiste a la “pretensión terminológica” y “que no se puede resolver en conceptualidad” (47). Por lo tanto este tipo de metáfora, aquella alegórico-poética, demanda, a juicio de Northrop Frye (1990) una organización particular, “un patrón de proposiciones asertivas” (mi trad.; 78). Esto significa asumir la libertad absoluta del poema como un fenómeno concreto. Dice Frye:

El sentido literal de la propia *Commedia* de Dante no es histórico, ni se trata de una *simple* descripción de lo que ‘realmente le sucedió’ a Dante. Y si un poema no puede ser literalmente cualquier cosa salvo un poema, entonces la base literal del sentido en poesía pueden ser solo sus letras, su estructura interna de motivos entrelazados. Nos equivocamos siempre, en el contexto de la crítica, cuando decimos “este poema significa literalmente”, pasando a ofrecer una paráfrasis en prosa del mismo. De todo parafraseo se desprende un sentido secundario o ajeno. Comprender un poema significa literalmente su totalidad, como poema, y como lo logra. Tal comprensión demanda la rendición absoluta de la mente y los sentidos al impacto del trabajo como un todo, y procede a través del esfuerzo de unir los símbolos hacia una percepción simultánea de la unidad de la estructura. (mi trad.; 77)

Es decir, el poema como aparato lingüístico, a diferencia de cualquier otra forma y uso del lenguaje, es una totalidad que “demanda la rendición absoluta de la mente”. Es el poema el que vence, la metáfora, y no el sentido de alguno de sus significantes. De alguna manera estamos en una dimensión en que no existe la literalidad en relación al sentido de algún tipo de discurso. La rendición de la mente conduce al despojamiento del sentido y a “la percepción simultánea de la unidad de la estructura”, produciéndose la paradoja de la unidad múltiple. La “rendición de la mente” además tiene consecuencias, como veremos más adelante, en la percepción del sujeto que se sitúa, para encontrar o crear sentido, en su diferencia ante el mundo o la realidad.

La antítesis que sería el lenguaje literario respecto de la historia y sus discursos (sus metáforas, tropos), por un lado resulta contrario a la pretensión científica de “representación precisa” de los fenómenos (Rorty 11), y –en concordancia con Blumenberg– por otra parte es resistente a la conceptualidad porque el concepto, para la historia y la ciencia, “debe ceñirse a lo que las cosas *realmente son*” (Alegre Zahonero 246). Cualquier afirmación taxativa, dice Frye, cualquier hebra hermenéutica es paráfrasis secundaria. Consecuentemente, para leer un poema, para asumir, como indica Derrida (2009) (quien cita Gadamer) su *Ansprucht*, es decir, “el reclamo que ella [la poesía] nos dirige, la interpelación exigente que un poema instituye, la recordación obstinada, pero justificada, de su derecho a hacer valer sus derechos” (24), se debe aceptar que la imagen se configura sin la intromisión de un poder general que interprete por nosotros desde afuera del lenguaje que allí se articula y reparte a los flujos del pensamiento.

Se trata de articulaciones contrarias al sentido y al uso convencional-informativo del discurso. No podemos decir, como afirma Frye (1990), que un poema significa literalmente esto o lo otro, salvo para referirse a su negatividad, porque el poema, si es literalmente, “es una cosa que será.”, “que nunca es”, “pero que debiera ser” (Huidobro 57). Este tipo de situaciones lingüísticas ponen en evidencia el control que permanentemente intenta el *forum internum* cartesiano, o la idea de la mente como lugar en que se “reflejan las verdades del mundo” (Ankersmit 139). La totalidad del poema, desde este punto de vista, dice Frye, “presenta un flujo de sonidos aproximándose a la música por un lado, y por otro integra patrones de imaginación aproximada a lo pictórico. Literalmente entonces la narrativa de un poema es su ritmo o movimiento de palabras” (mi trad.; 78).

Una imagen muy clara que permite comprender toda esta dinámica dialéctica entre el *forum internum* cartesiano y la “rendición de la mente” señalada por Frye como efecto del poema, la tenemos en Gonzalo Millán y su poética, tal como la explica al introducir sus poemas en *Entre la lluvia y el arcoíris*, antología a cargo de Soledad Bianchi, publicada en 1983. Allí Millán explica: “Después de *Relación Personal* (1968), mi poesía tiende a una mayor objetividad. En la breve serie de poemas “Ouroboros” que cronológicamente sigue a *Relación Personal* se reduce lo sentimental y lo confesional. Allí un proceso de ensimismamiento extremo culmina en el desdoblamiento. (53). La objetividad culmina con la duda sobre las certezas en torno al *forum internum*. El sujeto alcanza a concebirse como ese “Yo es otro”. El *forum internum* cartesiano es la superestructura del *conceit*. En el proceso de desgaste residual del *forum internum*, los flujos

de la erosión alimentan la fuerza de lo hermético a la razón. El sujeto no puede salir del lenguaje, el pensamiento no puede ver dentro de sí. Se procede “a través del esfuerzo” (77) dice Frye, intelectual/emocional a contrapelo, que demanda una “percepción simultanea de la unidad de la estructura”, de la multiplicidad de los fenómenos. Es con esfuerzo que el poema puede intuir y evocar ese estado pre-simbólico, pre/anti-edípico, la *khora* de acuerdo a lo que plantean Kristeva y Derrida.

## 2.10. La imagen poética: un *conceit*

Como vemos, aunque la poética *self-erasing* se inscriba dentro de una corriente estética contemporánea, las referencias utilizadas no son exclusivamente modernas, dado que es necesario abordar aspectos históricos en la discusión y la imagen poética. Entendiendo, como entendemos, que la poética es una interpretación de la relación entre lenguaje pensamiento y realidad y que considera a la imagen poética un CsO, instancia —el tiempo y el lugar o no-tiempo y no-lugar— que hace posible tal relación. Resulta aconsejable, entonces, proponer conceptos generales que den cuenta de la capacidad que nos define desde nuestros orígenes. Si la palabra al límite de lo decible/indecible es la medida de la poesía, tal empeño debe estar presente a lo largo de la tradición. Todas las posibilidades retóricas que reflejan la posibilidad misma de que el lenguaje pueda referirse al mundo y a la experiencia, descansan en la capacidad alegórico-metafórica del lenguaje. A través de tal facultad elaboramos, desechamos o mutamos ideas y conceptos. De acuerdo a Deleuze y Guattari en *¿Qué es la filosofía?* (2015):

No hay concepto simple. Todo concepto tiene componentes y se define por ellos. [. . .] Todo concepto es por lo menos doble, triple, etc. [. . .] hasta los pretendidos universales como conceptos últimos tienen que salir del caos circunscribiendo un universo que los explique [. . .] el concepto es una cuestión de articulación, de repartición, de intersección. (21)

Todo concepto, y podemos decir, casi cualquier (si es que no toda) palabra, debe surgir del caos (de lo impensable, del no-saber, de la oscuridad, del vacío, del silencio, del CsO). Todo nombrar es en última instancia metáfora-alegoría, concepto-articulación, de un estímulo sensible. Las condiciones que un poema y sus imágenes deben cumplir para articular mejor y más claramente una imagen del mundo sucediendo aquí y ahora, no se encuentran exclusivamente en la poesía moderna. Como hemos ido comentando a lo largo de esta investigación, particularmente útil para establecer o restablecer un vínculo trans-histórico, conceptual, literario y constante, entre imagen, lenguaje y pensamiento, es el término *conceit*, desarrollado principalmente por retóricos renacentistas y luego ampliado y profundizado por las tradiciones barrocas. Quizá por esto mismo, su definición resulta ambigua. Reconociendo esa ambigüedad, y sin que concepto y *conceit* sean exactamente sinónimos, creemos que es posible asumir al *conceit* de acuerdo a los criterios con que Deleuze y Guattari se aproximan al “concepto” en el pasaje recién citado.

Originalmente al *conceit* se le clasificaba, dice Robert Proctor (1973), como figura retórica que producía un tipo de imagen distinta a la metáfora o al símil debido a su novedad y

elaboración (68). En Italia y España se le consideraba una cuestión de ingenio. Se han distinguido dos tipos de *conceit*: el de Petrarca, imágenes según el modelo de los sonetos de Petrarca; y el metafísico cultivado en Inglaterra, principalmente durante el siglo XVII. De entre las distintas aproximaciones al *conceit* en esta investigación se lo considera como hemos dicho “una cuestión de articulación, de repartición, de intersección” que “totaliza”, “pero en un todo fragmentario”. A esto podemos además agregar, citando a Emanuele Tesauro (siglo XVII), que se trata de una “torsión/giro *del* pensamiento”. Para Proctor, Tesauro entendía el *conceit* como la cima en la “cadena del ser retórico”, satisfaciendo las facultades humanas del sentido, emoción e inteligencia. En Tesauro no se trata de estimular un sentido más que otro, ni exclusivamente a la inteligencia, sino de la comparación metafórica entre objetos que no solo reconocen relaciones preexistentes, sino que las crea *ex nihilo* en una operación intelectual; es decir, relaciones que no tienen existencia objetiva, ni *status* entre las cosas, la realidad y la verdad. De acuerdo a Tesauro, la fuerza del *conceit* residía en una paradoja, ya que en términos lógicos el *conceit* resulta “inválido” debido que a toda expresión es en sí una falacia lógica (Proctor 71-74). Volvemos así, a través del *conceit*, al problema cognitivo que presenta esa suerte de dialéctica negativa que vimos anteriormente, entre el “ocultamiento” y el “desocultar”, o como indicaba Compagnon (2011), a propósito de la alegoría en Montaigne, de la dialéctica “abierto/cubierto” que se da en el lenguaje en uso (62).

Nos parece suficiente, entonces, interpretar al “*conceit*” como “concepto” y como “giro del pensamiento”. Ambigüedad y movimiento: torsión, transformación y/o transporte, de la metáfora que a su vez transporta la(s) imagen(es). En palabras del investigador Craig Dworkin (2011) “el *conceit* formal es un intento por descubrir o más exactamente aproximarse a las condiciones emocionales evitando los hábitos, los clichés, y el sentimentalismo de la retórica expresiva convencional” (mi trad.; 7). De esta manera, el *conceit* y la imagen *self-erasing* remiten al movimiento/desplazamiento y no a la fijación de los restos que la lengua, al decir de Barthes, arrastra. En el poema esto se hace evidente en la desocultación de esta torsión o pliegue que se distingue en el vortex de la atención desinteresada, en la contradicción y la paradoja, como síntomas-elementos del lenguaje para detonar efectos impredecibles.

### 2.11. Las representaciones de la imagen-conceit

La imagen poética –en tanto *conceit*– configura y proyecta un espacio, un sistema de relaciones perpetuamente recreados entre distintas posibilidades de sentido. Posiblemente es algo así a lo que apunta Anne Carson (2014), como ya vimos al comienzo, cuando se refiere a los vacíos o “paréntesis” en los fragmentos de Safo. Vacíos que para ella resultan vitales pues “implican espacio libre para la aventura imaginativa” (xi). Para precisar la forma en que la imagen-*poikilométi*s-conceit funciona de la manera que sugerimos, abordamos los componentes de la imagen poética recurriendo a las *Meditaciones filosóficas en torno al poema* de Alexander Baumgarten ([1735] 2014), quien ya en el siglo XVIII analiza los elementos del poema y la imagen poética desde una perspectiva racionalista. El filósofo alemán desarrolla una lógica de análisis para el discurso poético que resume buena parte de la especulación retórico-poética desde la antigüedad hasta ese momento. Aunque en la lectura que hace de esa tradición abunda en ejemplos tomados de Horacio, el sentido dinámico que propone para los elementos del poema concuerda con lo que, siglos después, plantea la poética que entra en conflicto con el yo autoral. Por lo mismo, debemos indicar que la coincidencia de conceptos e ideas no supone que los términos tengan las mismas acepciones, y lo que hace la poética *self-erasing* en este caso es proponer una lectura de Baumgarten considerando algunos de sus postulados.

Lo primero que hace Baumgarten en su tratado es reconocer al poema como forma de lenguaje ejemplar y admirable: “El discurso sensible perfecto es el POEMA” (§9). Este discurso perfecto, como objeto de palabras, está sujeto al “derecho y la norma de hablar” (§26), que no reside en el lenguaje del especialista, sino que simplemente en su uso. Es el “habla” (no la norma fija) lo que determina el nacimiento, muerte y renacer de las palabras. Esto no significa que el discurso perfecto (el poema) sostenga una relación normativa con su uso. Al tratarse de las formas proyectadas por un máximo de atención desinteresada, el poema supone un comportamiento particular de sus elementos, es decir las palabras, los conceptos y su sentido. Este otro “uso”, como irregularidad intensiva, produce dentro del habla una distorsión y refracta tal distorsión como transformación de las palabras y sus asociaciones.

El patrón de la posibilidad de tal “transformación” es justo aquello extremadamente difícil de precisar y fijar (un vortex, una mancha, un CsO), pero frecuentemente evocado al intentar explicar la naturaleza de lo literario. El propio Baumgarten, por ejemplo, lo hace al hablar de las

“imaginaciones” o representaciones sensibles y “por lo tanto, poéticas”, que “habiendo tomado de la sensación [*aisthesis*] las huellas de las cosas sensibles [*aisthetá*] las modela en sí mismas” (§28). En esta transformación de una cosa en otra (de cosas sensibles, a huellas de cosas sensibles), la poética *self-erasing* identifica el patrón de una constante universal que es la ley del cambio. Podemos definir, de forma muy sintética, a la ley del cambio como la tendencia de las cosas por transformarse en su opuesto. Se trata pues, de un desplazamiento/mutación, hacia lo otro, lo ajeno-desconocido, lo opuesto, que termina siendo lo mismo, uno mismo.

Esta capacidad del lenguaje poético para evidenciar el flujo o inestabilidad fundamental de la experiencia, significa, así mismo, ejemplificar su propia verdad del hacer, descrito, por ejemplo, por Gertrude Stein (1972) como un comenzar y recomenzar (516) que su vez, en palabras de Bachelard (2014), orienta “el alma hacia una intuición original” (9) entre lo que es y lo que no es. La propia inestabilidad de la palabra (la paradoja de ser no ser lo que propone) confirma la precariedad de la existencia y nos conduce a su experiencia. La poesía se prueba a sí misma (el autor/lector a sí mismo en ella), lo que conoce y desconoce (en el umbral del poema), intentando alcanzar y permanecer en el límite de lo que el lenguaje puede nombrar, intuir y/o evocar, con sus implicaciones. Existe, en la tarea de dar cuenta de tal esfuerzo, un problema no menor: la imagen poética, la imagen mental y la imagen hecha de palabras, de combinaciones de palabras, por su naturaleza inestable e inasible, nos sitúa en un terreno casi puramente especulativo en el que se unen la filosofía, la historia del arte y la literatura. Es decir, se trata del lenguaje dando cuenta de un tipo de lenguaje. Cuando Ludwig Wittgenstein (1992) acuñó: “*Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo*” (105), sintetiza, como se ha dicho, el fondo de un problema cognitivo y sus alcances, que se expresa, por ejemplo, en el mencionado “giro lingüístico” de la teoría moderna.

El problema de la representación, como lo plantea Foucault en *Theatrum philosophicum* (1995) radica en que ésta constituye un orden de jerarquías a través de la semejanza y lo disímil, principio de “semejanzas de la representación”, “objetividad del concepto y de su trabajo” que “reprime la anárquica diferencia” (28). De acuerdo a Foucault,

[. . .] es preciso inventar un pensamiento acatégorico, sin dialéctica, sin negación, un pensamiento de lo múltiple, disyuntivo, divergente [. . .] pensamiento que no obedece al modelo escolar (que falsifica la respuesta ya hecha), pero que se dirige a problemas insolubles, es decir, a la multiplicidad de puntos extraordinarios que se desliza a medida que se distinguen sus condiciones y que insiste, en un juego de repeticiones. (26-28)



El hacer como retroceder hacia antes de las categorías de clasificación/categorización de la experiencia. La reflexión de Foucault –a partir del Deleuze de *Difference et répétition*–, propone definir el ser a través de lo que se dice de la diferencia. Es el regreso de la diferencia “sin que haya diferencia en la manera de decir el ser” (29). Esto no descarta lo no posible, la “perspectiva de la eternidad”, palabras o charlatanería de nada según Wittgenstein. Lo anterior a las categorías conlleva el “riesgo” de tal perspectiva “de lo eterno” que, sin embargo, ciertas experiencias demandan (como el dirigirse a problemas insolubles). La pluralidad de la diferencia, de acuerdo a Foucault, porta una oscuridad que “siempre insiste por más, y en la cual la pregunta no cesa de moverse” (27). Hablamos de la pregunta acerca de cómo resolver el problema. Ahora, esta “supresión de las categorías, la afirmación del carácter unívoco del ser, la revolución repetitiva del ser alrededor de la diferencia, son finalmente condición para pensar el fantasma y el acontecimiento” (29). Esto quiere decir que no se trata de malinterpretar o tomar una categoría por otra (por interés o por distracción), sino que del “fallar” en todo: “Fallar, fallar en todo, es algo por completo distinto; es dejar escapar todo armazón de las categorías (y no solo su punto de aplicación)” (30). Estos son el azar y la anarquía que empujan a la representación más allá de sí misma, en las formas más extrañas de la atención desinteresada. El poeta patafísico Julien Torma dice en sus “Euforismos” (*Patafísica*, 2012): “el ser no comienza a interesarme más que cuando sus reacciones se me vuelven absolutamente extrañas. La sanguijuela no está mal, la estrella de mar está un poco mejor. ¡Pero las babosas! ¡Vengan a hablarme a mí de babosas!” (248). El poeta, en primera persona singular, es una babosa, la babosa se fija en la sanguijuela, en la estrella de mar, y así sucesivamente. Y por eso es que dentro de las categorías, de acuerdo a Foucault (1995), es que “fallamos” hasta la majadería (30). El error es la forma de conocer lo que desconozco.

## 2.12. La imagen en proceso: del vortex a la mancha en la pared y el Cuerpo sin Órganos (CsO)

Como vemos, el marco teórico de la investigación asume la apreciación de buena parte de la modernidad (desde Baudelaire), que define la naturaleza y la función de la poesía en la poesía misma como “principio generativo” del propio lenguaje y no solo de una “infinitud de textos”, como indica Todorov (98), sino del propio lenguaje. Pero la modernidad es muy amplia y no es inútil explicar que la experimentación y la *avant-garde*, no se entienden aquí como “mímesis” de otro tiempo y circunstancias, sino de, como lo plantea Marjorie Perloff (2010) revitalizar el modelo del *avant-garde* “salvar lo amenazado” (mi trad.; 52). Para Perloff este término parece ser un punto medio entre dialécticas erróneas que comprenden al *avant-garde* como ruptura total e irrepetible con la tradición, o como una serie de cambios o rupturas sucesivas, por ejemplo, del Futurismo y Dada, al Surrealismo, Fluxus, Minimalismo, Conceptualismo, etc.; como un continuo de evolución estética. Lo cierto, tal como señala Guy Davenport, citado por Perloff, es que nuestra época “es distinta a cualquier otra en el sentido de que su mejor arte fue construido en un espíritu y recepcionado en otro” (mi trad.; 60).

Ambos autores coinciden en que las búsquedas y planteamientos de la vanguardia en realidad nunca llegaron a permear una mayoría crítica, que siempre se trató de una seguidilla de pronunciamientos más o menos coincidentes y en general independientes entre sí, acerca del arte, su naturaleza, función y ejecución. La correspondencia, citada por Perloff, entre los poetas Robert Lowell y Elizabeth Bishop, quienes desprecian nuevas formas de experimentación como el concretismo brasileño, demuestran cierto desprecio por la búsqueda formal y también resumen los cargos que hace el posmodernismo contra el Modernismo: traición al lenguaje revolucionario. Pero lo cierto es que el Modernismo jamás tuvo la posibilidad de articular una expresión política significativa. Tal como ocurrió con Vicente Huidobro en Chile, su esfuerzo quedó trunco. El quiebre total con la burguesía, sostiene Perloff, de parte del Modernismo, no alcanzó a materializarse (67). De hecho, tras las dos guerras mundiales fue la burguesía, el capitalismo y el imperialismo los que se instalan progresivamente de manera más o menos homogénea en Occidente. El propio Augusto de Campos, al explicarle a Perloff el porqué llamar *Noigandres* al movimiento de poesía concreta de 1952, de alguna manera explica el desfase

ocurrido con el modernismo: “recién en los cincuenta comenzó el redescubrimiento de Mallarmé, el redescubrimiento de Pound” (mi trad.; 66).

Las poéticas modernas combinan y a veces afirman superar los conceptos anteriores (neoclásicos o romántico-simbolistas) considerando todo poema como un tipo de matriz o cristalización formal en lenguaje, de energía intelectual-emocional. No se trata de arte inhumano, incomprensible o alejado de toda contingencia; y sí se trata, en cambio, como aclara William Rowe (2009) de “explorar los contextos que producen la subjetividad, o más precisamente los contextos y medios a través de los cuales las cosas están involucradas en la actualidad del presente” (mi trad.; 30). Creemos que es posible relacionar esos “contextos que producen subjetividad” a conjuntos de posibilidades interpretativas que no terminan con una descripción fija. Y dentro de esos conjuntos, la imagen que se articula el límite de un parametro discursivo, surge de golpe, como un sistema de relaciones desechas. En este sentido, y considerando el sustrato modernista que alimenta esta poética, suscribimos la descripción-definición de la imagen poética hecha por Ezra Pound (2005):

complejo intelectual y emocional en un instante de tiempo, un nódulo o conglomerado radiante, . .  
.un VORTEX, desde el cual y a través del cual, la ideas fluyen sin cesar. La imagen es emoción (sinónimo de energía) que se expresa sí misma en la forma creando unidades de patrones, o unidades de diseño. La imagen es más que una idea. Esta es un vortex o conglomerado de ideas fusionadas y dotada con energía. (mi trad., 124)

Pound asume buena parte de la naturaleza perceptual-cognitiva de la imagen, pero la imagen no es solo una *idea*. Como sugiere Bachelard, se trata de un instante que, en su multiplicidad de aristas, conforma un nódulo radiante o conjunto; “un VORTEX, desde el cual surgen ideas permanentemente”. Las palabras de Pound no son un arrebató romántico; si ponemos atención las ideas del poeta no suenan lejanas a la “función poética” de Jakobson en *Language in literature* (1987). Para Jakobson la perspectiva de Valéry sobre la poesía, “dudar entre el sentido y el sonido” (mi trad., 81), era más que adecuada para definir en qué consiste lo poético. Para él el verso es una “figura de sonido”, aunque no exclusivamente sonora, de modo que la métrica, su efecto fonético al menos, resulta importante pero no fundamental. Más importante, le parecía a Jakobson, era “la proyección del principio ecuacional en la secuencia” (81). De modo que la cuestión poética depende en gran medida de las relaciones posibles, la red de tensiones, entre los elementos de la imagen. En búsqueda de potenciar las relaciones posibles, de maximizarlas, la “función poética”, dice Jakobson, “proyecta el principio de equivalencia desde

el eje de selección hacia el eje de combinación” (mi trad.; 71). De modo que el discurso no se orienta a desarrollar un mensaje de claridad informativa. Las palabras se usan o escogen, más bien, por proximidad no semántica, por intuición, por su sonido o su silueta (si es escritura). Se reducen algunos los límites de equivalencias, al tiempo que se multiplican al infinito otros, entre lo percibido y las palabras o formas lingüísticas por utilizar.

Esta condensación-amplificación de relaciones-equivalencias, es el vortex-*conceit* del lenguaje natural como expresión de la “atención desinteresada”, aquella menos sometida, según Campanella (ctd. en Mondolfo 2004) al “influjo perturbador que el sentimiento, la imaginación y la asociación mental ejercen sobre nuestro pensamiento” (179). La reducción radical de interferencia, este vortex de “atención desinteresada”, podría corresponder, a su vez, al punto de variación cero, al cual Foucault se refiere en *Theatrum Philosophicum* (1995):

[. . .] Y en aquel rincón del cuadro donde, en abscisas, la más pequeña desviación de las cantidades se reúne con la más pequeña variación cualitativa, en el punto cero, tenemos la semejanza perfecta, la exacta repetición. La repetición que, en el concepto, no era más que la vibración impertinente de lo idéntico, se convierte, en la representación, en el principio de ordenación de lo semejante. (24)

La calcarización-fosilización de las palabras y conceptos, siguiendo a Foucault, corresponde al “principio de ordenación de lo semejante”, “la vibración impertinente de lo idéntico”, pero en el caso de la imagen poética, de la palabra poética como expresión de atención desinteresada, el punto cero es vortex en el que se va disolviendo tal jerarquía. “Pervirtamos el buen sentido”, dice el filósofo francés,

[. . .] y desarrollemos el pensamiento fuera del cuadro ordenado de las semejanzas. Entonces, el pensamiento aparece como una verticalidad de intensidades, pues la intensidad, mucho antes de ser graduada por la representación, es en sí misma una pura diferencia: diferencia que se desplaza y se repite, diferencia que se contracta o se ensancha, punto singular que encierra o suelta, en su acontecimiento agudo, indefinidas repeticiones. Es preciso pensar el pensamiento como irregularidad intensiva. Disolución del yo. (24)

La imagen poética es una irregularidad intensiva que posibilita al sujeto complementar o terminar de ejecutar un poema, es decir, la experiencia del instante o proyección de la “visión” del poema de forma perceptible, viva, orgánica, en que el yo empírico es vencido por el regalo que le cede la palabra para que la palabra cambie de uso, para que las cosas cambien de nombre. La “disolución del yo”, que menciona Foucault, resulta inevitable, ya que se abre una zona de indeterminación que arroja al texto lejos de las intenciones evidentes, o no, del autor. El poeta

“no tiene identidad”, afirma Keats, “continuamente está llenando otro cuerpo” (ctd. en Hamburger 53). El poeta-lector no es más que la transferencia de imágenes que llenan la atención.

La transferencia de imágenes se compone de las oposiciones del mundo fenomenológico que llegarían a un punto irreducible en el vortex de Pound (y en la “función poética” de Jakobson) en el que se funden o “con-funden”, por utilizar la definición de Pilar Gonzalez España (2004), en su comentario a la poesía de Wang Wei. No parece inapropiado tomar este ejemplo, pues en buena medida las ideas, nociones y conceptos sobre la concreción y capacidad sintética de la poesía en la modernidad, provienen de las observaciones que hizo Pound de la poesía china y japonesa, tomadas a partir de su lectura del trabajo de Ernest Fenollosa. Pues bien, los poemas de Wang Wei, dice González España, “tratan sobre la ‘con-fusión’ entre el hombre y el paisaje. [. . .] Pero la Naturaleza no posee ningún matiz psicológico, ninguna intelectualización, sino que se expresa tal y como ella es, revelando un fenómeno físico en su original pureza” (51). Por “pureza”, para efectos de esta poética, entendamos la evidencia de su naturaleza, función y necesidad de ser como objeto que capta nuestra atención. Pero más relevante es la voluntad de “con-fusión” entre hombre y naturaleza. Es desde esta confusión que la impresión poética surge y proyecta o libera su energía.

Victoria Cirlot, en su ensayo “La polvareda, los ejércitos y la mancha en el muro” (2010), señala que si bien la “con-fusión” no ofrece desvelamiento, sí puede activar la imaginación e invención para proceder con palabras (29). Esta afirmación la sostiene haciendo referencia a *El Quijote*, capítulo XVIII, en el que el protagonista toma una polvareda (el paso de ovejas y carneros) por un ejército contra el que debe luchar. El efecto de la polvareda, según Cirlot, es el que buscaba Leonardo da Vinci al indicarles a sus estudiantes que buscaran su motivo en lo indeterminado que estimulaba el flujo de la imaginación. Leonardo, citado por Cirlot, expresa que

[. . .] cuando veas alguna pared manchada en muchas partes, o algunas piedras jaspeadas, podrás mirándolas con cuidado y atención advertir la invención y semejanza de algunos paisajes, batallas, actitudes prontas de figuras, fisionomías extrañas, ropas particulares y otras infinitas cosas; porque de semejantes confusiones es de donde el ingenio saca nuevas invenciones [. . .] (31-32)

“En efecto”, dice Cirlot, “de esta confusión sale el impulso creador de don Quijote, pues ha sido la visión de la polvareda, como la de la mancha en el muro” (32). Se trata, claro, de lo que

imagina don Quijote. En cambio para el artista moderno, dice Cirlot, es decir desde el Renacimiento, lo que desea o necesita imaginar es de una naturaleza distinta al del hombre de la Mancha y pretende la sutileza de múltiples significaciones simultáneas, no solo un ejército, ni solo los rebaños. De forma tal que, afirma Cirlot, para el arte moderno:

La visión de analogías entre formas adecuadas a objetos distintos de la realidad no constituía una negación de la misma, sino que suponía por el contrario una penetración más intensa en sus misterios. El descubrimiento de figuraciones en las manchas, del antropomorfismo en la naturaleza, supuso en el Renacimiento un nuevo modo de comprender las relaciones entre el macrocosmos y el microcosmos, una búsqueda de las leyes interiores más allá de las realidades superficiales, al tiempo que, como sostenía Leonardo, servía para activar la imaginación. (33)

Es Bretón, dice Cirlot, quien se detiene en el texto de Leonardo para afirmar que allí: “Todo el paso de la subjetividad a la objetividad queda implícitamente resuelto [. . .] ya que esta técnica sería la de la propia inspiración, [. . .] y con ella, sus posibilidades” (38).

Asimismo Max Ernst, recuerda Cirlot, “había reclamado la urgente necesidad de terminar con el mito romántico del artista para comprender la creación como una actividad pasiva a la espera de la floración de las imágenes” (40). Pasividad, que esta poética toma como el ceder del poeta ante la palabra del otro, del no-yo, yo no-experiencial, que sería el poema. Para González España (2004), a su vez, esta estimulación proviene de la ley de las resonancias “ganying (literalmente ‘estimular y responder a la estimulación’) por la que, según la cosmología correlativa, se explican todos los fenómenos naturales” (24). De acuerdo al texto “Huainan Zi”, citado por González España, “las nubes de montaña adoptan formas de la hierba al viento; las nubes de río, formas de escamas de pez; las nubes de secano, formas de volutas de humo; las nubes de torrente, formas de aguas espumeantes. Cada ser se ve estimulado por lo que se le parece en forma y categoría” (24). De forma que el efecto de la polvareda, la atención en la mancha, la actitud pasiva de esperar el florecimiento de una intuición-imagen resulta en “la conquista del espacio intersticial, la zona entre exterioridad y la interioridad” (Cirlot 42), y allí, siguiendo el sincretismo Tang descrito por González España (2004), se origina un conocimiento “puramente intuitivo y en él se disuelven los conceptos de Sujeto y Objeto. El que contempla y lo contemplado es lo mismo y una sola cosa” (25).

Puede ser que el tipo de imagen que se postula sea la destilación de tal espacio liminal, de un conocimiento intuitivo y tenue. Esto es la frontera, la orilla extrema, no entre la palabra y el silencio, sino que entre el silencio (que cada palabra/sonido contiene) y el vacío que evoca o

permite intuir, y en el que se resuelve la dualidad. “‘Nada’ es / la fuerza que renueva/al Mundo–” Estos versos no pertenecen a un poeta Tang, sino a Emily Dickinson en *The Gorgeous Nothings* (mi trad.; 8). De ese vacío, Dickinson experimentaba –como un poeta de oriente incluso– el surgir de lo elemental-fundamental. Cada imagen, figurativa o abstracta, de esta manera vendría a ser síntoma al menos de la forma o patrón en que nuestro “equipamiento cultural cognitivo” – en palabras de Georges Didi-Huberman (2011)– se ha formado y se transforma en el tiempo capa tras capa. A su vez este equipamiento (capas de vida cultural) funciona como paratexto y, de tal forma, “sugiere” o estimula una perspectiva de lectura e interpretación del mundo. Cuando hablamos de la mancha y la polvareda, estamos planteando el fondo general del asunto “poético”, el principio activo, porque esta relación (nube-polvareda-mancha) entre objeto y sujeto, cuando lleva a la acción (como con el Quijote) genera un corte en esa mancha, la interviene. De esto se desprenden, por lo menos, dos cosas a considerar: 1. La poesía de formas y sonidos torpes, incompletos, comunicativamente deficiente (para los estándares comunicacionales convencionales), remite a los comienzos balbuceantes (y poderosos) del lenguaje-poesía de nuestros orígenes. 2. La imagen poética es un corte transversal a la forma de esa nube. Fijémonos, por ejemplo, en el poema “Manchas en la Pared” de Nicanor Parra (2006):

Antes que caiga la noche total  
Estudiaremos las manchas en la pared:  
Unas parecen plantas  
Otras simulan animales mitológicos.

Hipogrifos,  
dragones,  
salamandras.

Pero las más misteriosas de todas  
Son las que parecen explosiones atómicas.

En el cinematógrafo de la pared  
El alma ve lo que el cuerpo no ve:  
Hombres arrodillados  
Madres con criaturas en los brazos  
Monumentos ecuestres  
Sacerdotes que levantan la hostia:

Órganos genitales que se juntan.

Pero las más extraordinarias de todas

Son

sin lugar a dudas

Las que se parecen a explosiones atómicas. (242)

El método de Parra es ya clásico: el yo del sujeto se hace presente sin atenuantes desde el principio, pero su tono neutral-objetivo hace evidente su paratexto o “equipamiento cultural cognitivo”. Antes de que termine el día, o antes de que llegue la muerte (“la noche total”), lo que resta es el azar de las formas de “las manchas en la pared”. Como Leonardo al pintor, Parra está aconsejando al poeta-lector. Y es en ese ejercicio de atención en que el sujeto se desdobra o alcanza a intuir otra cosa, al yo que es otro, ante la pared “el alma ve lo que el cuerpo no ve”. La otra lógica –la lógica poética diría Huidobro– es la que actúa y comanda la percepción y el pensamiento. El poema es el acto creativo, la segunda etapa, que sigue al “encendimiento imaginativo” (Cirlot 32) de las manchas en movimiento (la pared es un “cinematógrafo”) con hipogrifos, dragones y salamandras. Que las mejores de entre estas manchas sean “las que parecen explosiones atómicas” no hace más que subrayar esta “ley de la resonancia” (González España 24). La explosión atómica, es primero que todo, el hongo atómico y las volutas de fuego, luz y humo, las ondas expansivas, la radiación en el tiempo. Es una imagen hecha de imágenes que tanto figurativa (el hongo) como abstracta (explosión) resultan tanto o más interesantes (“extraordinarias”) por su ambigüedad que a las imágenes que pasan a ser reconocibles: madres,



hombres arrodillados, monumentos, cópula sexual, etcétera. El sujeto, el objeto, el tiempo y el lugar se trenzan en un patrón de enfrentamiento de formas y sonidos, una disposición de contrastes hasta transparentarse entre sí. La experiencia poética como experiencia idéntica con su significado, por debilitamiento de la subjetividad, Foucault en *Theatrum Philosophicum* (1995) la llama “la disolución del yo” (24). Libre del sentido, “la más pequeña desviación de las cantidades se reúne con las más pequeña variación cualitativa, en el punto cero” (24).

Por su parte, Gilles Deleuze y Felix Guattari, primero con *El Anti-Edipo* (2010 [1972]) y luego con *Mil Mesetas* (1998 [1980]), influidos en parte por el trabajo de Foucault, sobre todo por *Las palabras y las cosas*, teorizan sobre la forma “arborescente” del pensamiento (pensamiento nómade) y las dificultades del hombre contemporáneo para experimentar cabalmente tal experiencia, en virtud de la fosilización de los usos y las formas del lenguaje y la cultura. De acuerdo al *Anti-Edipo* y *Mil Mesetas*, existe un vortex, o punto cero, que subyace a todo cuanto constituye nuestro cuerpo, la totalidad de lo que nos constituye en lo material (cf. Marx) y en lo psicológico (cf. Freud). A este tipo de vortex le llaman, como vimos en la primera parte de esta poética, “Cuerpo sin Órganos” (CsO), especie de conjunto vacío que es la suma de todas las intesidades/tensiones entre lo que deseamos, producimos y consumimos. El CsO es una forma (o anti-forma): “Es no-deseo tanto como deseo”, dicen Deleuze y Guattari (2004), y “De ningún modo es una noción, un concepto, más bien es una práctica, un conjunto de prácticas. El Cuerpo sin Órganos no hay quien lo consiga no se puede conseguir, nunca se acaba de acceder a él, es un límite” (155-156). De forma que si algo es “esto”, tenderá a ser “aquello”. Principio de la entropía inevitable. Erosión, desgaste, transformación.

¿Por qué esta cohorte lúgubre de cuerpos cosidos, vidriosos, catatonizados, aspirados, cuando el CsO también está lleno de alegría, de éxtasis, de danza? ¿Por qué todos estos ejemplos, por qué hay que pasar por ellos? Cuerpos vaciados en lugar de cuerpos llenos. ¿Qué ha pasado? ¿Habéis empleado la prudencia necesaria? No la sabiduría, sino la prudencia como dosis, como regla inmanente a la experimentación: inyecciones de prudencia. Muchos son vencidos en esta batalla. ¿Tan triste y peligroso es no soportar los ojos para ver, los pulmones para respirar, la boca para tragar, la lengua para hablar, el cerebro para pensar, el ano y la laringe, la cabeza y las piernas? Por qué no caminar con la cabeza, cantar con los senos nasales, ver con la piel, respirar con el vientre [. . .] [d]onde el psicoanálisis dice: Deteneos, recobrad vuestro yo, habría que decir: Vayamos todavía más lejos, todavía no hemos encontrado nuestro CsO, deshecho suficientemente nuestro yo. Sustituid la anamnesis por el olvido, la interpretación por la experimentación. Encontrad vuestro cuerpo sin órganos, sed capaces de hacerlo, es una cuestión de vida o de muerte, de juventud o de vejez, de tristeza o de alegría. Todo se juega a ese nivel. (156-157)

Tal nivel vendría a representar la fantasmagoría de lo no reducible, o como indica Oscar Terán (1995) en su comentario a Foucault, el “fundamento impensado del saber” (12). El poema y la imagen poética, en tanto dispositivos de lenguaje, son el esfuerzo por alcanzar el “olvido” (o el No-saber) y la experimentación conducentes al CsO. Un esfuerzo de habla dirigida al otro, para escuchar al otro, en otras palabras es el lenguaje que intenta su opuesto (“invisible, nunca objetivable”) para dar con aquel “fundamento impensado” que yace en el silencio anterior-posterior a la palabra, la evidencia de la posibilidad de la palabra que es-no-es lo que nombra. Porque el CsO de la “máquina deseante” (esquizo) que es el poeta existe en el lenguaje del poema, en la imagen poética como tiempo-espacio sin forma o “El huevo dogón y la distribución de intensidades” (*Mil mesetas*, 155); es decir pura latencia, antítesis de todas esas intensidades que traman su superficie:

materia intensa y no formada, no estratificada, la matriz intensiva, la intensidad = 0, pero no hay nada negativo en ese cero, no hay intensidades negativas ni contrarias. Materia igual a energía. Producción de lo real como magnitud intensiva a partir de cero. Por eso nosotros tratamos el CsO como el huevo anterior a la extensión del organismo y a la organización de los órganos, anterior a la formación de los estratos, [. . .] tendencias dinámicas con mutación de energía [. . .] (158)

A propósito de estratos y de esta “mutación de energía”, pensemos en la heterotopía de Foucault. En el prefacio a *Las palabras y las cosas* (2002), Foucault comenta la risa que le despierta un texto de Borges en que se cita una taxonomía de animales según “cierta enciclopedia china” (9). Para el francés, se trata de un ejemplo “de nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro”. Lo interesante es que esta taxonomía, por específica que intenta ser, “se nos muestra como el encanto exótico de otro pensamiento, es el límite del nuestro: la imposibilidad de pensar *esto*”. Lo que hace Borges, dice el filósofo, es proponer una heterotopía, afirmando que estas:

[. . .] minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmascaran, porque arruinan de antemano la ‘sintaxis’ y no solo la que construye frases –aquella menos evidente que hace ‘mantenerse juntas’ (unas al lado o frente a otras) a las palabras y a las cosas. [. . .] la heterotopías (como las que con tanta frecuencia se encuentran en Borges) secan el propósito, detienen las palabras en sí mismas, desafían, desde su raíz, toda posibilidad de gramática; desatan los mitos y envuelven en esterilidad el lirismo de las frases. (3)

La identidad entre palabra y objeto se hace inestable por ser demasiado extensa (patafísica). La heteropía también como *detournement situationista*, pues asume el espacio como lugar heterogéneo. “El orden es” afirma Foucault (1995), “a la vez, lo que se da en las cosas como su

ley interior, la red secreta según la cual se miran ciertas formas unas a otras, y lo que no existe a no ser a través de la reja de una mirada, de una atención, de un lenguaje” (46). Lo que “el alma ve” en las manchas del muro, como en el poema de Parra “Manchas en la pared” –¿el poema como muro con manchas o cómo las manchas del muro?– es tanto lo que el poema dice/muestra de manera inmediatamente reconocible, como lo que no dice. La importancia o latencia, e intensidad, de lo no dicho, del silencio, casi siempre están en directa relación con la economía de lenguaje del poema, con su concisión.

Desde la forma en que, según Heráclito, se comunica el oráculo, hasta el *readymade* de Duchamp, el *collage*, el anacronismo, la mancha en la pared, la polvareda, la heterotopía, se trata de aspectos o intensidades del principio poético básico de transformación y mutación, la forma elemental de la ley de resonancia. La oscilación que define la indeterminación formal y de contenido, no es más que la constatación al extremo de las orillas del lenguaje (por lo tanto, de una tradición cultural). La oscilación que proyecta ambigüedad se sostiene como radiación residual sobre el vacío en donde se resuelve la polaridad/dialéctica, la unidad que genera el dos, el dos que genera el tres y los tres que generan las diez mil cosas que conforman la realidad. “Hay un vacío” dice el poema “Espergesia” de César Vallejo (2014):

Hay un vacío  
en mi aire metafísico  
que nadie ha de palpar:  
el claustro de un silencio  
que habló a flor de fuego.        (194)

Este principio (el vortex, la mancha-polvareda, el CsO) es método y se articula de dos formas: como objeto poético que enuncia una poética, y/o como estructura. El poema puede seguir una línea argumental (acerca de las manchas en la pared) o desarrollar su materia narrativa sin linealidad, deshaciendo lo antes posible –aparentemente– toda hebra de argumentación. T. S. Eliot (1995) en “Little Gidding” (*Cuatro Cuartetos*) señala que “Entre la / congelación y el deshielo / Tiembla la sabia del alma. / [. . .] Pero no según la convención del tiempo (147). El estado que describe la imagen de Eliot coincide con lo dicho anteriormente. Un estado que comienza apenas su deshielo, el movimiento y la voz son apenas una posibilidad tenue, un estado

informe. De esta manera la particularización de los elementos, concretos o abstractos, es anulada, o atenuada.

El planteamiento de Parra, Vallejo, Eliot, visto de esta manera, no es distinto a lo que intentaba Dadá, o poetas como Clark Coolidge, o Jackson McLow, al componer con restos de lenguaje tomados de otro texto, sin considerar sus relaciones de coherencia y cohesión originales. Y lo que intenta Coolidge no es muy distinto a Oulipo, y de Oulipo a la Patafísica, y de esta a las vanguardias del modernismo como ideal revolucionario (de la vida intelectual y social) hay menos que un paso (aunque cada grado de diferencia, patafísicamente hablando, “tolera una serie infinita de operaciones” (Jarry); y así hacia atrás, hasta el Renacimiento, con Leonardo y Baumgarten; y más atrás hasta el origen, la posible Urpoética-lenguaje. Esos juegos de letras y palabras truncadas, la particularización de fragmentos, son hipogrifos, dragones y salamandras, explosiones nucleares, polvareda y manchas en la pared. La única regla prosódica es que no hay regla, o que la regla es el acto de lectura, sea lo que sea que esta detone, la impresión de cópula sexual o la imagen de la destrucción atómica. Hacia atrás de las cavernas, dice Rafael Cippolini en “Las neuronas de Panmuphle” (*Patafísica*, 2012), ¿por qué Patafísica de las cavernas? Porque los patafísicos, dice Cippolini, por definición “hacen siempre lo que saben, incluso cuando no lo saben” (14). El acto de lectura/interpretación es un mapeo de parámetros. Incluso el sujeto que constituye cada uno de nosotros, nuestra personalidad, es proyección de un encuadre particular que desarrolla mutaciones particulares irrepetibles (como la imagen de un poema). Esto no explica el porqué sucede de tal manera en un determinado momento y espacio; solo confirma que no es el sentido (cultural) la única forma de interpretar nuestra experiencia del mundo. La raíz primitiva de la poesía es un *odradek* kafkiano primigenio; literalmente, cualquier cosa. Tal como Breton, ante el consejo de da Vinci a sus alumnos, *odradek* o la mancha en la pared, está allí, dado. El propio T. S. Eliot (podríamos llamarlo modernista neoclásico) lo afirma en “Little Gidding” (*La tierra baldía / Cuatro cuartetos*, 1994), apoyándose en la filosofía presocrática y, en parte también, en la teología cristiana anglo-católica:

La ceniza, de un viejo en la manga

Es toda la ceniza que dejan las rosas quemadas.

El polvo suspendido en la atmosfera

Señala el sitio donde terminó la historia.

Una casa era el polvo inspirado

(213-214)

La nube de polvo, podría ser de “polvo inspirado”. La intromisión de la fe religiosa no altera el principio de la imagen a partir de sus propios restos más elementales: ceniza y polvo. El propio caos da pie para invocar una inmanencia por sobre lo consoible. La mente del dios, si se quiere. En el caso de Eliot se trata de la verdad de Cristo dentro de un sistema de pensamiento que recoge la dialectica y la espiralidad heracliana. Su poesía, de esta manera, sí está orientada a la pedagogía, a la fijación y cuidado de una tradición.

### 2.13. La imagen, la idea, la palabra, poéticas

Suele establecerse una relación natural entre idea e imagen. Desde Platón hasta Descartes las ideas son reales, son ideas de algo. Pero a diferencia de Platón, que las concebía como independientes de la mente, Descartes hace de ellas todo lo que la mente pueda percibir (*Meditaciones* V). Más recientemente, de acuerdo a Roger Scruton (2008), siguiendo con la tradición iniciada por figuras como el propio Platón, así como los filósofos Hobbes y Locke desarrollan una teoría de la imagen en sus estudios sobre sensación, percepción, memoria, imaginación y lenguaje. La teoría consistía en un sistema de recepción, almacenamiento y recuperación de imágenes mentales. Particularmente, Locke, alineado con Descartes, entendía por idea “Un objeto inmediato de la mente, que es percibido y que tiene ante sí” (159-160). Luego, siguiendo a Scruton, con Berkeley y Hume, la idea es casi sinónimo de imagen y experiencia (100-128). En este contexto resulta esclarecedor lo que pueda decirnos la ciencia y teoría cognitivas. Desde ese ámbito el neurocientífico Antonio Damasio, en *El error de Descartes* (2016), considera que las imágenes “se fraguan por medio de una compleja maquinaria neural compuesta de percepción, memoria y razonamiento” (121). Es así, afirma el científico, que “probablemente el principal contenido de nuestros pensamientos son imágenes” (133). Estas imágenes, pueden ser producto de una estimulación exterior (imágenes perceptuales) o reconstituidas (imágenes rememoradas) “a partir del interior del cerebro” (133). Evidentemente, sostiene Damasio, a nivel de las sinapsis cerebrales no hablamos de imágenes *per se*, sino de “un medio de reconstruir ‘una imagen’” (126). Es decir, a nivel neural tenemos la posibilidad de una imagen, reconstruido, o no, pero de una “imagen”, y no de otra cosa.

Lo planteado por Damasio sucede a nivel neural de todo ser humano. Cuando hablamos de intensidad del lenguaje poético, de la capacidad para alterar, modificar, intervenir con palabras la posibilidad de la imagen a nivel neural. Ahora, como lenguaje, dice Mitchell en “Image” (1993), la imagen-idea puede ser una alegoría o metáfora de cualquier tipo, pero las palabras que la constituyen y transforman “aquel objeto inmediato de la mente” (Scruton, *El error...* 159), al momento de la lectura, en una experiencia binaria:

Por una parte, “la única palabra disponible para cubrir cada símil [y] metáfora” (Spurgeon); por otra parte, se trata simplemente de lo “que las palabras nombran en realidad” (Kenner), los referentes literales del lenguaje, los objetos concretos. La imagen, en otras palabras, es un término que designa tanto a la metáfora como a la descripción, ambas son un relación puramente lingüística

entre palabras y la relación referencial con una realidad no lingüística, ambas un dispositivo retorico y un evento psicológico. (mi trad.; Mitchell ctd. en Preminger et al. 557)

La imagen poética, de acuerdo al fragmento, es metafórica y objetiva al mismo tiempo. Las palabras nombran, comunican información convencional; y por otra parte, son alegorías: o tienen o detonan series de metáforas y relaciones metafóricas. Lo que hace la poesía es, en gran medida, agudizar la tensión entre esos dos aspectos del lenguaje en el poema. Esto se hace evidente, por ejemplo, en los versos de Parra (2006): “fui lo que fui: una mezcla / de vinagre y aceite de comer” (29); o en los de John Ashbery (1990) “Estalla el globo, la atención / Se desvía mortecinamente. Las nubes / En el charco se convierten al moverse en fragmentos serrados” (17). En ambos casos, la lectura de esas unidades perfectamente claras y comprensibles nos sitúa en un mundo en que las palabras están cargadas también con componentes azarosos de nuestra propia percepción y memoria. Estos versos –por ser eso, versos– nos colocan en una zona que impregna y altera el aspecto positivo y concreto de las palabras.

De acuerdo a Baumgarten (2014), es la dimensión de las *imaginaciones* poéticas (§28) donde se unen lo conocido (lo concreto, lo literal) y lo desconocido (lo metafórico) para estructurar “el discurso sensible perfecto” que es el poema (§9). A partir de esta relación dialéctica, el discurso (el poema) se teje en la oposición entre representaciones confusas (los sentidos) y claras (la razón) (§3-12). En esta situación, los cargos contra la imprecisión de la imagen se aplican para cualquier disciplina artística. La especificidad del trabajo y del resultado de cada forma artística se dirige principalmente a un sentido, por lo que cualquier forma de representación o transcripción y expresión limitará con las *imaginaciones* de su propia materialidad. La relación del poema con el lenguaje no es la excepción.

Ya que Ludwig Wittgenstein es aparentemente el responsable del llamado giro lingüístico de la discusión teórica, resulta aconsejable referirse al intento del filósofo por corregir el enfoque confuso que se le daba a las imágenes (ideas, experiencias) a través de las palabras y su uso. La confusión a la que las imágenes nos pueden llevar se convierte en automatismos culturales a partir de las transformaciones que experimentan las palabras, expresiones, metáforas, ideas, experiencia, en el tiempo. Dice Wittgenstein en el *Tractatus Logico-Philosophicus* (1999): “4.015 La posibilidad de todos los símiles [imagery], del carácter figurativo entero de nuestro modo de expresión, descansa en la lógica de la figuración [depiction]” (37).

Con esto, Wittgenstein indirectamente confirma la potencialidad del imaginario como suma de símiles (entre imágenes, ideas, experiencias), no obstante esta capacidad radica en una forma de relación que los antecede. Esta correspondencia es una lógica determinada (y que determina) la posibilidad de que algo y su símil existan en concreto como “representación sensible”, para usar la expresión de Baumgarten. La lógica, con Wittgenstein, es la estructura sobre la que surge la posibilidad: “6.13 La lógica no es una teoría, sino una figura especular del mundo. La lógica es trascendental” (121).

La posibilidad que la lógica constituye remite a la imagen de aquello que hace posible. Ya mencionamos que Baumgarten (§9) sostiene algo similar al afirmar que las palabras están sujetas al “derecho y la norma de hablar”, lo que quiere decir que dependen del uso del lenguaje, no de la norma convencional. Por lo tanto, la lógica del uso es mutable en su esencia. La lógica es el reflejo de lo que de ella surge constante como transformación en el tiempo. La lógica del lenguaje, su figuración, es reflejo del lenguaje mismo, entendido en su capacidad imaginativa. Esta imagen, no solo la mental sino que la poética, debiera ser “trascendental” para lograr lo que Mallarmé, por ejemplo, proponía: que las palabras se borrarán para quedarnos solo con la sensación (Espejo, *Mallarme obra...* viii). La imagen poética en su desaparición mallarmeniana es activa, se ofrece siempre en movimiento como nódulo, vortex, de concreción en la dispersión de relaciones y no-relaciones. Escribe Wittgenstein en *Investigaciones filosóficas* (1999): “295. Sí, cuando miramos dentro de nosotros haciendo filosofía, a menudo lo que logramos ver es [una pintura alegórica]. Verdaderamente, una presentación pictórica de nuestra gramática. No hechos, sino algo así como expresiones lingüísticas ilustradas” (373). De manera que el elemento inconico, simbolico de lo estrictamente visual queda de alguna manera afectado, transformado o erosionado por el lenguaje que lo nombra. Y esta erosión lingüística que transforma a la imagen visual termina por permitirnos ahondar en la imagen y sus relaciones hasta alcanzar su negativo.

Con estas reflexiones se propone la lógica y el lenguaje como imagen especular y trascendental del mundo. Estamos sumergidos en “expresiones lingüísticas ilustradas” y en la dificultad de estar sometidos a un conocer siempre indirecto. Entendemos lo que decimos, pero no podemos estar seguros de aquello que entendemos. Continúa Wittgenstein: “422. ¿En qué creo cuando creo que el hombre tiene almas? ¿En qué creo cuando creo que esta sustancia contiene dos anillos de átomos de carbono? En ambos casos hay una imagen en el primer plano pero el sentido se halla muy atrás en el trasfondo; es decir no es fácil ver sinópticamente la aplicación de



la figura” (429). Lo inadecuado o la insuficiencia de la imagen para ofrecernos el sentido pleno de lo expresado es un problema que arrastra el aspecto icónico de las metáforas y alegorías. Lo que hay “lejos en el trasfondo” más allá del ícono o del símbolo, parece ser la coordenada que nos orienta en el sentido o antisentido o sinsentido de la imagen poética.

En ese trasfondo, a juicio de Jacques Ranci renque (2015) comentando el uso de “nada” y “ninguno” en la poesía de Mallarmé, tenemos “El no-ser, la nada, sabemos –quizá demasiado– que es uno de los abismos descubiertos por el joven poeta al ‘ahondar en verso’”. Este “no-ser”, en cualquier caso, continua Rancière, junto a toda “la singular familia de pronombres negativos que, empleados por sí solos, pueden, a gusto del emisor, conservar la sombra de lo negativo que comunmente les acompaña o, al contrario, retomar su valor positivo: nada, rem, algo, una cosa perpetuamente presa, como Hamlet, entre el ser y el no ser” (31). La metáfora o más bien el *conceit* de la metáfora, atrapado en tal oscilación, como hemos dicho, transforma la melancolía del pensamiento exponiendo la raíz de la necesidad de verdad y origen como una dialéctica existencial antes que emocional-sentimental. La metáfora alcanza su límite lógico y, sostiene Blumenberg (2003), “Nuestra ‘metáfora absoluta’ se encuentra aquí como ‘transporte de la reflexión, sobre un objeto de la intuición’ (46). Pero la metáfora, por el propio límite que alcanza “no solo no dice la ‘verdad estricta’, sino que, en general, no dice la verdad. Las metáforas absolutas ‘responden’ a preguntas aparentemente ingenuas, incontestables por principio, cuya relevancia radica simplemente en que no son eliminables [. . .] las encontramos ya *planteadas* en el fondo de la existencia” (62). O, dicho de otra manera y apuntando a la retórica, las encontramos planteadas en la oscilación entre el ser y el no ser, el *logos* y la *khora*, Orfeo y las ménades, que constituyen el *conceit*. “De ahí que también las metáforas absolutas tengan *historia*”, afirma Blumenberg, “Tienen historia en un sentido más radical que los conceptos, pues el cambio histórico de una metáfora pone en primer plano la metac nica de los horizontes históricos de sentido y de las formas de mirar en cuyo interior experimentan los conceptos sus modificaciones” (47). Participan entonces de la metáfora absoluta y por ende de la imagen poética la imaginación, la memoria, junto con el tiempo y lugar mental que la imagen configura. Por esta razón, aparentemente, dice Wittgenstein, que “[c]onjuramos el surgimiento de una imagen que parece determinar unívocamente el sentido [de los símbolos]. El verdadero uso [de ellos] parece turbio, en comparación con el que nos presenta la imagen” (429).

La expectativa de sentido del lector, en buena medida, recae en la visualidad debido a la preeminencia de la claridad inmediata que, como señalaba John Berger (2008), se le atribuye con razón a la vista. El problema es que tal expectativa de claridad y definición, al tratarse del lenguaje literario, se ve frustrada porque las imágenes tienen, por así decir, formas de lenguaje y climas semánticos, pegado a ellas, y por lo tanto, la interpretación resulta compleja. Wittgenstein continua:

Nuestro lenguaje comienza por describir una imagen. Pero no se sabe qué va a pasar con la imagen, cómo hay que usarla: esto queda en la oscuridad. Es obvio, naturalmente que esto tiene que ser investigado si queremos entender el significado de nuestras frases. Parece, sin embargo, que la imagen pudiera relevarnos de este trabajo; pues apunta hacia un uso bien determinado de sí misma. Así es como se burla de nosotros. (ctd. en Cordua, *UFP I* # 392)

El filósofo austríaco, al dar cuenta de la relación entre lenguaje e imagen, también confirma que la imagen (como la palabra) presenta un relieve y una geología constituida por capas, diría Didi-Huberman (2011), de “memoria involuntaria”, es decir “recorridos históricos” de *objetos históricos* anacrónicos (44). Una imagen puede ser naturalmente una historia con capas de sentido. La historia, en un sentido “standard-factual-contextual, eucrónico” (44), fija el sentido de una imagen, así como la costumbre y el ritual producen “automatismos lingüísticos” y esto representa un problema para el conocimiento. Estos automatismos pueden evitarse si el lector asume la imagen como un “estar ante el tiempo” (31), pero no asumiendo la posición de un historiador que intenta situarse y situarla en un contexto específico, objetivamente descriptivo; sino que asumiendo el tiempo como memoria (de “memoria involuntaria”), vale decir, es como un compuesto dinámico de elementos puestos en acción en/y por nuestro pensamiento.

## 2.14. La imagen poética y la imagen visual

Fue la época clásica la que hizo de la representación una imagen de semejanza entre el lenguaje y lo que nombra. Y esta, afirma Richard Rorty (2009), dio relevancia a “la metáfora ocular” por sobre cualquier otra (38). Pero la literatura, sostiene por su parte Foucault (2002), es el espacio en que reaparece el “ser vivo del lenguaje” (61). Y esta aparición, la metáfora del “ser vivo del lenguaje”, hace la diferencia en la forma y contenido del lenguaje oral o escrito. Como veremos más adelante para Foucault el “ser vivo del lenguaje” implica la ausencia de sujeto en la imagen.

En una carta de 1864, Mallarmé (2015) le explica a su amigo Henri Cazalis su intención de inventar una lengua nueva que proporcionaría, a su vez, una poética nueva definida como “Pintar no la cosa, sino el efecto que produce” (viii). La relación que establece Mallarmé no es novedosa. Desde la antigüedad, con Simónides y Platón (*Fedro* e *Ion*), hasta nuestro tiempo, la imagen poética y la imagen visual han sido relacionadas. A Simónides, nos recuerda Thomas Mitchell (1986), se le adjudica la expresión “la pintura es poesía muda, la poesía pintura que habla” (48). Horacio (1999), por su parte, en la *Ars Poética* afirma “Como la pintura será la poesía” (361), que suele citarse para mencionar la hermandad de las artes. Expresiones como las de Horacio y Simónides, revelan también una disputa de jerarquía entre la palabra y la imagen. Filóstrato asegura “Quien desdeña la pintura, delinque contra la verdad, delinque también contra toda esa sabiduría que debemos a los poetas –ya que poetas y pintores contribuyen por igual a nuestro conocimiento de las gestas y del aspecto de los héroes– y desdeña la proporción, gracias a cuyo ejercicio participa de la razón” (223).

Para Filóstrato, despreciar la pintura es atentar contra la “verdad” sinónimo de la “sabiduría” que porta la poesía. Esta verdad no es abstracta, sino una relación positiva, afirmativa, con los símbolos culturales de una tradición, con una sabiduría que educa. Puede uno estar o no de acuerdo con el enfoque pedagógico de Filóstrato (propio de la retórica), pero en cualquier caso aquí tenemos un ejemplo claro para comprobar la relación entre poeta y pintor, o para comprender al poeta como un hacedor de imágenes. Sin embargo, la supuesta hermandad entre la imagen poética y la imagen visual, muchas veces contamina la comprensión de la herramienta literaria, cuya naturaleza y efectos son distintos a los de la pintura, el cine o la fotografía. Es en tal sentido que los términos “imagen” e “imagería”, de acuerdo a W. J. T. Mitchell en “Image” (1993), son tan usados como incomprensidos por la teoría, por lo menos desde la retórica antigua

y el renacimiento (bajo el nombre de “figura” y “tropo”), hasta la modernidad (ctd. en Preminger et al 559). Esta incompreensión es producto de la indeterminación y la ambigüedad en las que nos adentrarnos al tener que distinguir entre imagen, imagen mental, ícono, símbolo, figura, símil, imitación, copia, reproducción, representación, metáfora, etc. Mitchell, a propósito de esto, en *Iconology, Image, Text* (1987) advierte que “cualquier intento por captar la ‘idea de imáginería’ está atado al problema del pensamiento recursivo, ya que la idea de una ‘idea’ está unida a la noción de imaginación. ‘Idea’ viene del verbo griego ‘ver’, y es frecuentemente relacionada con la noción de ‘eidolon’ la ‘imagen visible’” (5).

La raíz filológica común para “idea”, “imagen” y “ver” en la lengua griega, puede explicar en parte lo difícil que resulta diferenciar donde termina y donde comienza el uso de cada término. Pero muchas veces el problema no se trata de complicaciones en los límites entre definiciones, sino en una especie de desconfianza ante la capacidad de la imagen como herramienta cognitiva, “Puesto que el poeta”, dice Aristóteles, “al igual que el pintor o cualquier otro hacedor de imágenes, es un imitador...” (*Poética* 1460b), y como tal un hacedor de imágenes imperfectas que intentan reflejar algo que no son. La desconfianza, en este caso, se funda no tanto en el plano estructural como sí en el plano de la función alegórica/metafórica del lenguaje. El filósofo francés Merleau-Ponty, en *El ojo y el espíritu* (1986), lo expresa de la siguiente manera:

La palabra imagen tiene mala fama porque se ha creído atolondradamente que un dibujo era un calco, una copia, una segunda cosa, y la imagen mental un dibujo de ese género en nuestra confusión privada. Pero si en efecto ella es nada de eso, tampoco el dibujo y el cuadro pertenecen, lo mismo que la imagen, al *en sí*. Son el adentro del afuera y el afuera del adentro, que hacen posible la duplicidad del sentir, y sin los cuales nunca se comprenderá la casi-presencia y la visibilidad inminente que constituyen todo el problema de lo imaginario. (19-20)

Merleau-Ponty reivindica precisamente aquel no-ser-siendo (nuevamente, dialéctica de “desocultación” heideggeriana), raíz de la “simulación”, colocándola en el centro de la imagen. Con esto reivindica su trampa a la razón, su falta de veracidad y su camino a la confusión. Porque cuando hablamos del inabordable mundo privado intelectual del sujeto, se trata del flujo caótico del pensamiento, marcado con pequeños periodos e instantes de atención; y hablamos también de la forma en que procesa todo aquello que percibe, que experimenta. Recordemos que Alexander Baumgarten (2014) incluye tal mundo privado en las “imaginaciones”, que son resultado de un cruce entre “lo conocido con lo desconocido” en el que la conciencia modela la *praxis* a través de las huellas que tiene de las cosas percibidas (§28, §48, §56). Esta experiencia

imaginativa, por defectuosa y sospechosa que sea, es la “intuición original” de Bachelard (2014), como experiencia concreta, sensible, tan real y *en sí* como aquello que la imagen no es, o que estaría ocultando o distorsionando.

Lo imaginario como “duplicidad del sentir”, por ocupar las palabras de Merleau-Ponty, está allí durante todo el proceso que es el estado conciente. Esto significa que la imagen poética no arroja una ilustración visual sobre la mente del receptor. La imagen poética proyecta lo que cada receptor pueda configurar a partir de su propia intuición y memoria, a partir de las letras, las palabras, el sonido y el ritmo de un poema. Por lo mismo, difícilmente dos lectores experimenten la misma proyección visual de una misma imagen/instante poético.

La desconfianza hacia la imagen adquiere características particulares cuando se trata de la imagen poética. Platón, como sabemos, margina al poeta de la polis por su *epaté*, o la capacidad del sofista para seducir través del lenguaje. Este último según Platón, primeramente no puede dar cuenta de la perfección de las ideas; y en segundo lugar, es forma de seducción, engaño y perversión a la juventud. Esta desconfianza es similar a la de tipo religioso de nuestra tradición judeo-cristiana; el Dios del Antiguo Testamento es invisible, el propio Gershom Scholem lo explica en *Lenguajes y cábala* (2006):

[. . .] el rasgo fundamental del alma judía: la razón carente de fantasía. [. . .] la veneración de Dios sin imágenes y la prohibición de las imágenes e ídolos se colocaron en el centro de la religión bíblica [. . .] en la concepción de Dios de los profetas se hace presente el elemento de lo abstracto, lejano y trascendente que niega la alegría colorista de lo natural. (102)

Resulta evidente, por otra parte, que en lo formal la similitud o el rasgo común entre distintos tipos de imágenes –como las visuales y las verbales– se diluya en los distintos elementos que producen experiencias distintas, y que se expresan, además, con medios y objetos diferentes. Podríamos identificar a esta división como la relación entre “lo visible y lo decible” (Mitchell, “Image” 51). Esta grieta entre lo “visible” y “lo decible” es el intervalo en el que la palabra establece una serie de relaciones, siempre precarias y mutables, en que operan también arquetipos, formas hundidas en la memoria que contienen “imágenes” icónicas.

Pensemos, por ejemplo, en las siguientes imágenes de tres poetas distintos:

A ciegas el mundo

Se asoma (Oppen, *Poemas...* 111)

fui lo que fui: una mezcla  
de vinagre y aceite de comer (Parra, *Obras...* 29)

Estalla el globo, la atención  
Se desvía mortecinamente. Las nubes

En el charco se convierten al moverse en fragmentos serrados. (Ashbery, *Autoretrato...* 17)

Aunque las imágenes de un poema rara vez son exclusivamente visuales – los recursos retóricos y los eventos psicológicos que relucen en los fragmentos de Oppen, Parra y Ashbery recién citados, surgen de (y detonan) una amalgama de efectos en nuestra atención– este componente visual (sol, vinagre y aceite de comer, nube, charco) es parte de la *epaté*, de una imitación/simulación que miente/seduca con la “alegría colorista de lo natural” (Scholem 102). Resulta, entonces, importante comprender la razón posible para que la imagen visual-lingüística ejerza mayor gravedad en la atención del lector. Los elementos concretos claramente diferenciados (sol, aceite y vinagre, globo, nube, charco) funcionan como boyas en las que la atención se sostiene para ir trazando rutas entre las posibilidades de sentido. Existiría, en primera instancia actualmente, una preeminencia de lo visual (sustantivos concretos en este caso) se debe, posiblemente, a la importancia de la vista por sobre el resto de los sentidos. Esta tendencia a la visualidad es quizá más dramática en la actualidad. Pero tiene, en cualquier caso, como apunta John Berger en *Ways of seeing* (2008), un fundamento casi fisiológico:

El ver sucede antes que las palabras. El niño observa y reconoce antes de poder hablar. Es el ver lo que nos sitúa en el mundo que nos rodea; explicamos ese mundo con palabras, pero las palabras no pueden negar el hecho que estamos rodeados por él. La relación entre lo que vemos y lo que sabemos nunca se establece completamente. Cada atardecer vemos que el sol se pone. Sabemos que la tierra se aleja de él. Sin embargo, el conocimiento, la explicación nunca se ajusta completamente a lo que vemos. (mi trad.; 7)

Berger, junto con afirmar la relevancia de la imagen visual, nos hace notar que tal como la mirada del pintor y del fotógrafo se manifiesta en el objeto que deciden captar, la forma de ver del poeta es proyectada por los elementos que arroja a la atención del lector. La visión del que produce u origina la imagen, desde su mundo personal, puede reconocerse como parte del registro. La imagen, de acuerdo a Berger, en cualquier expresión artística muestra “como el

objeto ha sido visto por otras personas” (mi trad.; 10). Existen registros de este fenómeno, afirma el escritor inglés, desde comienzos del Renacimiento. No obstante, no debíamos obviar la importancia del ícono (la imagen depositaria de símiles claramente diferenciados para una comunidad cualquiera) contenido en la imagen poética; tampoco desconocer los intentos por sistematizarla, en el sentido que todo poema expresaría, directa o indirectamente, un planteamiento en el uso de las imágenes. El ícono y los esfuerzos por sistematizar una cierta relación con la imagen ofrecen información valiosa porque el elemento icónico-figurativo está cargado de sentidos, de capacidad de “efecto”. La ambigüedad y la indeterminación poética, no descansan solo en la distancia que hay entre la palabra y el objeto, sino que además en la forma en que la imagen del objeto se ofrece como una cierta relación cognitiva siempre inconclusa con el sujeto. Esta relación entre objeto y sujeto tiene características distintas, de acuerdo a la naturaleza de la poética que se exprese.

La imagen en la poética neoclásica es de vocación descriptiva-imitativa de los valores de la cultura de Grecia y Roma antigua, oponiéndose, según Robert L. Montgomery en “Neoclassical poetics” (1993), a la “indisciplina” y la “invención excesiva” de los poetas renacentistas y metafísicos (en Preminger et al. 825). En el Romanticismo y Posromanticismo, la imagen sublimada y refinada es opuesta a las imágenes mentales meramente descriptivas y ornamentales del siglo XVIII. El poeta inglés Samuel Taylor Coleridge en su *Biographia Literaria* (1817) hace distinciones entre símbolo y alegoría, “*living educts*” versus “*picture language*” (imágenes de lenguaje); y entre imaginación (fuerza viva, creativa) y fantasía (definiciones, fijaciones). Coleridge postula una diferencia entre una imagen sofisticada, introspectiva e intelectual, y una imagen vulgar, extrovertida y sensual. Lo importante al traer a colación estas posturas, es señalar que todas ellas reconocen un cierto tipo de energía que se libera en el acto de leer un poema. Esta energía debe ser controlada o encauzada según patrones dictados por la tradición –Clasicismo y Neoclasicismo– o debe ser liberada en virtud de las posibilidades contenidas –Romanticismo y Modernismo–. Ante esta situación, las metodologías tradicionales o modernas no hacen más que reconocer (como el propio Coleridge, por ejemplo) en la poesía la posibilidad de una reconciliación de opuestos. La escritura del poema, la reconciliación de opuestos, en esos términos, se plantea como un valor absoluto del arte independiente de su efecto (Neoclasicismo), o como una experiencia concreta, sensible, en proceso. Con Coleridge la modernidad se inclina por lo segundo. Es decir, la imagen no ejerce una función meramente descriptiva. La imagen

poética, por ser parte estructural del poema, está definida por su uso, el cual puede –o no– ser descriptivo. Y en cualquier caso, incluso esa descripción lingüística, sería de una naturaleza distinta a la visual. Jerry Fodor (2008), lo resume así:

Aquí tenemos un pasaje de David Pears que nos da una idea de lo que se trata. (Pears discute la tesis de Hume “Cuando un concepto se manifiesta como imagen mental ... este no puede ser identificado con esa imagen ... Tenemos que agregar que se trata solo de la imagen con su función especial ... Wittgenstein insistía no solo en que la imagen debe cumplir una función, sino que también esa función es el uso que hacemos de ella. (mi trad.; 41)

El componente del uso lingüístico, señalado por Wittgenstein “[n]uestro lenguaje comienza por describir una imagen. Pero no se sabe qué va a pasar con la imagen, cómo hay que usarla: esto queda en la oscuridad” (*UFP I* # 392). Y ya antes, Baumgarten (§9), hace de la imagen poética una cuestión distinta y que se proyecta, o se visualiza, como experiencia a partir de la lectura. Cuando Mallarmé expresa su intención de “Pintar no la cosa, sino el efecto que produce”, no solo se inserta dentro de una tradición de la imagen poética (el *conceit*) como amalgama perceptual, sino que afirma que la “imagen” es un “efecto” en la vida psíquica de un lector –no un espectador–. El efecto es una detonación o descarga de energía en la mente, producida por palabras que son vistas, leídas y escuchadas.



## 2.15. De la oscuridad (acción hostil del dios) al fondo de la metáfora

La noción o concepto de lo inconceptuable/antirepresentacional que presentamos en el capítulo anterior, nos remite a la zona libre del misterio, oscuridad, ambigüedad (también equilibrio, estabilidad) original. Zona del “pensamiento negativo”, en palabras de Bataille (2002), quien la considera imprescindible por generativa, en el sentido que ante el misterio, por ejemplo, señalado por Juarroz, el enigma tanto como rechazo y confusión, situaría “al hombre en su absoluto despojamiento. Y es allí donde aparece lo que podríamos llamar el milagro” (1980 14-15). “Milagro” que es la experiencia de una nueva dimensión de lo real. No se trata de un principio meramente abstracto, se hace necesaria una actitud y un método coherente; tal como Beckett que decía trabajar con y desde la “impotencia y la ignorancia” (ctd. en Shenker 1979 148). Es de esa forma que, afirma Blumenberg (2004), apoyándose en los *Ditirambos de Dionisio* de Nietzsche: “Excavamos en busca de nuevos tesoros,/nuevos habitantes de lo subterráneo. . .”; y lo subterráneo, “es una metáfora que incluye todo lo que yace en y entre las capas de contingencia”, así como “la angustia ante la incertidumbre última”, que es “la experiencia filosófica fundamental” en oposición a las “garantías definitivamente fundadas” que, sabemos, no son más que representaciones particularizadas o contenidas por la acumulación de estructuras y funciones depositadas (residualmente) por el pasar del tiempo; los flujos-corrientes del pensamiento que suceden (erosionan) en la mente (618-621). Se trataría, además, del sentimiento (“marcador somático”) que resiste, de acuerdo a Blumenberg, al “verse remitido de vuelta a la caverna de una legalidad específica de las apariencias [. . .] la reducción de la razón a las presuposiciones de carácter contingente del lenguaje crecido en torno suyo [. . .]”.

Ahora bien, esta oscuridad o misterio que en esta poética identificamos con la “plena ambigüedad” o “incerteza plena” –al decir de Prynne– que resiste la “legalidad específica de las apariencias” (Blumenberg, *Salidas de caverna* 618), corresponde más a una sensación o estado anímico antes que un tiempo-lugar preciso. La oscuridad puede ser, y de hecho es, tanto la incertidumbre sobre el origen, como el temor ante el futuro. Este fracaso del conocer, marcaría la subjetividad como experiencia universal: “La palabra”, indica Gadamer (2013), “no es solo la palabra aislada, el singular en relación con ‘las’ palabras que, juntas, constituyen el habla. Sino

que la expresión enlaza más bien con una manera de hablar, según la cual ‘la palabra’ tiene un significado colectivo e implica una relación social” (159).

Según Blumenberg (2004), a Wittgenstein le incomodaba la opción cartesiana de “andar resueltamente en una sola dirección.” (619). Al pensador austriaco, el desarrollo de la reflexión de manera unidireccional, le pareció un “estatuto provisorio” (620). Pero, con el tiempo, se aproximaría a “la alternativa entre avanzar y retroceder, incluso a oscuras” (620). Para el poeta, en cambio, parece no haber alternativa. Y esto es, de hecho, lo que la poética, esta poética, parece decirnos, en el sentido que ante la plena incerteza, el misterio, el enigma y la confusión de la metáfora poética, el poeta podría seguir “resueltamente en una sola dirección” interpretativa. Pensemos en los versos de W. H. Auden (1941), de “A la memoria de W. B. Yeats”: “Sigue, poeta, sigue derecho/ Hasta el fondo de la noche, / Con tu voz incontenible/ Convencenos de ser felices (51).

Ir al fondo de la noche es ir al centro de la imagen poética, allí se activan las fuerzas anteriores al discurso y resistentes al control de la conciencia. Al poeta le correspondería ir directo al fondo de esa zona ciega entre el lenguaje y la realidad. Muchas veces el pensamiento inclinado hacia la oscuridad surge (fluye) de las encrucijadas y aporías del lenguaje. El esfuerzo por expresar lo inexpressable es un esfuerzo contra el “vacío” humano que se desprende, como se suele decir, de la ignorancia, la trivialidad, y también del positivismo científico. Ir “directo al fondo de la noche” no significa hundirse en la subjetividad atrapada por lo “sobrenatural”, ya que el aspecto creador y definitivo de la poética (Todorov 98) participa también de lo que la tradición nos presenta como discursos ya dados; el “pensamiento de nosotros” lo colectivo comprendido y organizado, “los sucesivos montajes de estructuras y funciones” que hacen del individuo una “solución” (Simondon, *La individuación...* 256) al problema de la vida, lo viviente. Es decir un mito, un relato, una historia.

Roger Scruton al sintetizar buena parte del pensamiento filosófico moderno, señala algo muy similar a lo que plantea Simondon, a través de la noción de *Lebenswelt* de Husserl que podemos entender como: “El mundo constituido por nuestra interacción social, y dotado con los ‘significados’ que habitan en nuestros actos comunicativos.[. . .] ‘Nosotros’ desbordando el ‘Yo’ a través de una auto-proyección (Dilthey), desde el ‘aquí’ de la primera persona conciente, al ‘allá’ de lo otro como generalidad” (mi trad.; ctd. en Scruton, *A short history...* 268). El hombre

ha llevado a cabo reflexiones de este tipo desde la antigüedad. En los *Upanishads* (2011), por ejemplo, el hijo o el alumno, comprende el “TU ERES ESO”, “una esencia invisible y sutil” cuando le es imposible nombrar lo que ve al interior de una semilla de higo, cuando no ve nada (228). Se trata de un desplazamiento hacia lo innombrable (lo que no se ve), desde la palabra de una relación maestro-discípulo convencional; desde la interacción social, y la historia, hacia el límite de esta.

La individuación, el surgimiento de la mente y la conciencia (*forum internum*) del sujeto cartesiano y la primera persona gramatical son afectados por el “anacronismo” de la metáfora-*conceit* que arroja, decimos con Auden, la percepción del sí mismo al “fondo de la noche”. Allí el sujeto es aquello “otro” en tanto escucha/ve la proyección de una o varias imágenes que no terminan de cuajar “sentidos” que correspondan a alguna linealidad de relato. Pero, incluso con la más extraña de las imágenes poéticas, en los cruces más insólitos, el pensamiento es capaz de establecer relaciones que configuren como relato. La aporía y hasta el menos inteligible de los textos que nos conduce al fondo de la noche, o incluso un *quantum* del “pulverizado contexto de la modernidad”, al decir de George Steiner (2012), no excluye la posibilidad del “marcador somático”. El propio colapso de la imitación/representación de la palabra, la imagen y el concepto, dice Steiner, “anima una búsqueda casi febril de códigos semióticos, comunicativos, distintos de los clásicamente lingüísticos” (207).

En la búsqueda de códigos lo normal es seguir una lógica antropocéntrica alrededor de Yo-mismo (parecido/distinto a uno mismo; cercano/lejano a uno mismo). Gregorio Samsa, en *La metamorfosis* de Kafka, es un ejemplo literario de cómo la mente y el discurso necesitan normalizar lo inesperado y lo inclasificable. Es en este proceso, como señala Nicanor Parra (2006) en “Cambios de nombre” (85) o como dice Auden “Sigue, poeta, sigue derecho / Hasta el fondo de la noche”, la responsabilidad del poeta/lector es cambiar el uso de las palabras, inventarlas y reinventarlas, alterarlas, para conseguir instantes a contrapelo del flujo del tiempo y los sucesos. El poema, dice Huidobro en el ‘Prefacio’ de *Altazor* (1992), es “algo que no es”, y “algo que será” (57). El sujeto/lenguaje, al extremo de sí, articula la experiencia de lo innombrable, tal como señalábamos que ocurre con Beckett, que precisamente titula *El innombrable* (2012) su última novela. En ella el sujeto no parece ser más que un vórtice-lenguaje que de pronto solo puede articular preguntas (arcaicas): “¿Dónde ahora? ¿Cuándo ahora? ¿Quién ahora? Sin preguntármelo. Decir yo. Sin pensarlo” (43).

De esta forma cada imagen poética, o mejor aún, el *conceit* de la metáfora anterior al mito (la dialéctica de “ahora”, la dialéctica de ¿dónde?), opera como *quantum* de lenguaje que desde los primeros signos detona una proliferación, una floración rizomática en las orillas/fractura entre los flujos de la mente y la naturaleza, el lenguaje y el mundo, el lenguaje y el sujeto. Flujos que van entre palabra y silencio, entre el vacío/*conceit* y origen o principio/conciencia-logos. Las representaciones a partir de la historia y la necesidad de un “origen”, de un comienzo del lenguaje, generan, a su vez, con “sucesivos montajes de estructuras y funciones”, al decir de Simondon (256). Ante esto, la poética tiene desde antiguo, dos actitudes (una dialéctica) de confianza o desconfianza en la palabra (en la metáfora) acuñada.

En términos estéticos, para la poeta y teórica Anne Carson (1999), estas posiciones son, en rigor, “economías” distintas, y lo ejemplifica con un paralelo entre Simonides de Keos (556-467 a. C) y Paul Celan. Simonides representa confianza en el poder de la palabra, en la “acuñación” de las metáforas. Celan, en cambio, como poeta de la desesperación ante el desgaste o devaluación inevitable de tal acuñación, parece querer, en sus poemas, acelerar el máximo posible ese proceso de erosión para alcanzar un dispositivo, una imagen poética, hecha con los cristales irreductibles de lo que fue experiencia personal. En términos más o menos parecidos se refiere Harold Bloom (2012), sobre la poesía de Emily Dickinson, “Ningún lugar sobrevive a sus apropiaciones; lo que ella no rebautiza o redefine, lo revisa hasta que lo deja difícilmente reconocible” (304). Y es desde ese lugar y desde esa experiencia de “difícilmente reconocible” que lo “innombrable”, como propondría Beckett, comienza a decir, a preguntar “¿Dónde ahora? ¿Cuándo ahora? ¿Quién ahora?”. Las polaridades de la poética, graficadas con Simonides y Celan, confirman, de acuerdo a Carson, la distorsión del lenguaje. No obstante, ese proceso de distorsión “multiplica el *pathos* y el aprendizaje” (mi trad.; Carson, *The economy of...* 8).

Diversas corrientes literarias intentan sistematizar procedimientos que agudizan la generación-regeneración de imágenes a partir de la convención, de modo de que el poema contenga el máximo la energía (*energeia*) que sobrepasa los registros discursivos disponibles del *forum internum* cartesiano que pasa a ser, por decirlo de alguna manera, inundado por aquello que no es, aquello que lo interpela como viviente. Es un “desacomodo” de la conciencia que reacciona, en palabras de Lukacs, “intentando eliminar/extirpar/escindir todo lo que no es accesible para la experiencia (*Erlebbarkeit*) inmediata del ser en tanto ser” (ctd. en Carson, *The economy of...* vii). En este proceso de “clarear”, de “despeje”, es cuando, según Carson, ocurre el

encuentro con “un fragmento de tiempo no consumido” (viii). Esto significa tiempo no acuñado por la especulación/narración (memoria y convención), o tiempo cuya decodificación o registro no termina de realizarse.

El lenguaje que desemboca en el hermetismo de la oscuridad generadora “de tiempo no consumido” en el poema (a través del silencio, la interrupción, las aporías) por una parte desarticula la capacidad comunicativa convencional de los discursos y los tropos, al tiempo que estimula una nueva dinámica o transformación en el pensamiento que pasa a percibir, parafraseando nuevamente a Carson (1999), quien a su vez parafrasea a Mallarmé, “un paisaje de vibraciones que desaparecen.” (vii). Lo importante, dice Carson, es registrar lo que logremos captar de la vibración “mientras nuestra atención es fuerte” (vii). Como Beckett (1999), al comienzo de *Compañía*: “Una voz llega en la oscuridad. Imaginar” (7). Si somos, como afirma la metáfora de Wittgenstein, la mosca dentro de la botella del lenguaje –o “reja de lenguaje”, o la celda del “indescrito muro” de Celan (*Obras completas* 87)–, y el dispositivo artístico, la estructura estética, como dice Lukacs, una mónada; la poética del *self-erasing* /describirse /autoborrado, si bien no nos libra completamente de la trampa epistemológica de la palabra, quizá sí puede hacer más transparentes los bordes de la botella hasta casi fundirlos con la corriente-flujo de sucesos (“una voz llega en la oscuridad”) que pulen, erosionan y adaptan a la forma cambiante de lo “indescrito”, “tiempo no consumido” (Carson, *Economy of...* viii), imaginar, “de un extremo a otro, sin reloj” (Celan, *Hebras de Sol* 87).

## 2.16. Cristalizar lo que no está

La imagen poética no es una proyección estática que involucra la percepción y la vida psicológica del lector. La experiencia de la mutación hasta el extrañamiento concretiza la infinita capacidad evocativa del lenguaje contenida en su propia materialidad (oralidad, escritura, normas y usos). La forma en que a través de un poema se unen la percepción y la transformación de lo percibido. No se trata de un fenómeno rebuscado. Los siguientes dos poemas, de Tom Raworth (2015) resultan ejemplares:

BOOMERANG

arriba las manos!

cuáles son tus intereses? (mi trad.; 92)

EL DOCTOR LO ARREGLA

las señales están allí

a la vista de todos

esto es solo

el comienzo (mi trad.; 92)

Ante poemas como estos podemos especular sobre uso intencionado de minúsculas, del verso libre, la brevedad y el uso de un lenguaje que parece convencional sin serlo. También podemos extendernos en las filiaciones poéticas que establecen el uso del absurdo y la paradoja o referirnos a cómo en poemas de este tipo pueden leerse declaraciones políticas, estéticas o idiológicas. Sin embargo, todo aquello por importante que sea no aborda el sentido de todas esas dimensiones, y que es impulsar al lector a sus sacar sus propias conclusiones a partir de la experiencia del poema. La convencionalidad de las frases que, palabra por palabra, nos conducen al despeñadero del último verso. ¿De qué se nos está hablando? ¿Quién se dirige a quién? ¿Cuándo y dónde se escuchan cosas así? ¿Qué se nos cuenta? ¿Qué sucede o sucedió? ¿Se nos pide que comprendamos qué cosa? Ante estas dudas, recurrir al autor o a la “información” contenida en los textos resulta casi inútil. Lo que proyectan ambos poemas no es información convencional y es uno, como lector, quien toma la o las posibilidades que detonan la necesidad

de una salida/explicación lógica o el deseo de prolongar la sensación de la paradoja, el fondo de confusión, como adentrándose en un laberinto.

La relación con el laberinto, con la imagen-metáfora del laberinto, como hemos visto antes con Citati y Colli, es importante. De acuerdo Ramón Andrés (2012) el laberinto es

Lugar de caminos intrincados y engañosos, trazado por una arquitectura que concibe el espacio como complejidad que debe ser vencida por quien se adentra [. . .]; El laberinto es un artificio exterior, pero también un espacio interior humano, el escenario de un ir y venir en el que la vida de cada uno tiene sentido únicamente en función de la salida. Aquí el andar, el recorrer no es suficiente. (915- 919)

Este tipo de poemas, como los de Raworth, recién vistos, propone imágenes que literalmente experimentan con uno, modulando un tono indefinible, indicando enigmas (¿Por qué las manos arriba? ¿Intereses de qué? ¿Qué señales indicando qué cosa?), demanda una reacción hermenéutica radical, posible solo para el lector en el acto de leer.

Como se ha expresado anteriormente, esta poética es una propuesta de lectura, que se pone en práctica/experimenta, precisamente en textos como aquellos en que el lenguaje es articulado para maximizar la experiencia de la transformación, proponiendo a la atención mental algo que aparentemente no se dice, que no está. Y entre ellas, o en la suma de ellas, la posibilidad de “lo otro” (posibilidades en formación) que es interpretado e interpelado por la poesía para dar cuenta del mundo. Desde Baudelaire hasta Pound, y desde él hasta la poesía contemporánea, aquello traído a la luz desde su ausencia, o desde la presión que la ausencia ejerce sobre la vida síquica del individuo. El poeta argentino Roberto Juarroz (2008) hizo de esta dialéctica una de sus imágenes más recurrentes. Así, la primera estrofa del poema ‘60’ de su *Quinta Poesía Vertical*, dice:

La densidad de lo que no es,  
la fuerza de lo que no se tiene,  
arremolina el agua de la vida  
y crea un sonido de fondo  
para todos los gestos (5)

Y es este vacío, que es lo “otro”, llevado al extremo de la posibilidad de evocar cualquier cosa: un “sonido de fondo / para todos los gestos”, lo que posibilita lo que “es” en camino de ser, y que

resulta siempre incompleto. Este poema afirma que el sustrato de lo vivo es movimiento (“agitación”) producto de la densidad de nada, de abismo.

Paul Celan, tal como el poeta argentino, se refiere a esta misma experiencia a lo largo de buena parte de su poesía. Veamos el poema que precisamente abre uno de sus libros más radicales, *Hebras de Sol* (2014) :

INSTANTES, de quién signos,  
no duerme ninguna claridad.  
No-sido, de todas partes,  
Recógete,  
Y en pie permanece. (11)

El poemario se abre con una clave de lectura. Los signos, como las palabras, las sílabas, son unidades de tiempo cuyo emisor (un ¿autor/lector?) es una incógnita; pero en ese punto en que el tiempo transcurre en instantes que son signos sin rostro (¿de quién?) la atención no se distrae, no pierde “ninguna claridad” de ser “en pie” pues se resta (“No-sido”) “de todas partes”, por eso está aquí, en el tiempo y lugar del poema.

Esta claridad, si volvemos a las palabras de Heidegger sobre la desocultación y el ser de la poesía, es el dejar ver las cosas como son, y tiene, por tanto, como condición un recogerse hasta no ser (o hasta ser lo “No-sido”), y así la experiencia (de la claridad) resiste (“permanece”) el paso del tiempo, como si la dignidad del poema (su “permanecer en pie”) fuera la ausencia que abre el lenguaje desde sí mismo, en sí mismo, a través de sí mismo, hacia dimensiones/configuraciones con una relación muy tenue con el aspecto informativo del lenguaje. Casi la única información es la constitución del poema que reclama por su propia concreción con ese “recogente”.

Que el aspecto informativo de los hábitos heredados pase a un segundo plano no significa necesariamente, que el poema se desprenda de su materialidad; antes bien, se trata de mostrar o “desocultar” las capas tectónicas de esa materialidad, las capas fósiles del uso, de los hábitos heredados. Eso, evidentemente, depende de la materialidad concreta del lenguaje de este poema,



como de cualquier otro; una cuestión de sonido, palabras, sensaciones, y no simplemente con la negación ontológica que pudiera evocar.

Así como la ciencia suele afirmar que todo cuanto percibimos está constituido principalmente de vacío, el poema (un poema de Celan en este caso), nos hace experimentar el pensamiento al límite de aquello que resulta decible, nos muestra que el lenguaje (o su realidad psicológica) está cuajado de vacío. Y el vacío, sugiere Francoise Cheng (2005) a propósito de la poesía y la pintura china, “no es solamente el estado supremo hacia el cual se debe tender; concebido él mismo como una sustancia, se discierne dentro de las cosas, en el seno mismo de sus sustancias y sus mutaciones” (82). El punto aquí no es la oposición de percepciones ante el vacío. Podemos tener una idea positiva (la oriental, como en el caso de Cheng) sobre el vacío, o una negativa (la occidental). Lo importante es la relevancia, en cualquier caso, que tiene el vacío para la experiencia estética. La inflexión del lenguaje, su intensidad poética, depende del lector en tanto concreción del poema, de su materialidad (sonido, sílaba, palabra, frase, escritura, silueta), como de lo no dicho, ni escrito. La arbitrariedad y el fracaso de cualquier acto interpretativo nacen de ese vacío. Lo blanco, el vacío, la nada y lo no dicho conforman el polo negativo de la totalidad que el poema intenta. Podríamos entonces, afirmar, junto con Juarroz (1980), que la poesía “es la máxima fidelidad a la realidad” (23). Lo cual significa dejar en claro siempre su límite, su carácter tentativo, transitorio. La realidad, al detenernos o al “recogernos” a considerarla (no como especialistas, sino como individuos comunes) se nos presenta sin sostén y posiblemente absurda. El poder evocativo de poemas como los de Juarroz y Celan, entonces, ¿en qué consiste? ¿De qué nos hablan esos poemas? Tenemos, por lo menos, la sospecha de que el tema es precisamente aquello que no está y que se nos presenta alegóricamente como telón de fondo y sustento de aquello que ocurre y percibimos (el poema mismo y lo que despliegan las palabras, por ejemplo); y que aquello que no está, o lo “No-sido” es, en última instancia, la dignidad del propio lenguaje poético, su raíz irreducible, incluso para el tiempo, al tratarse de algo que se expresa a través de su ausencia; ausencia que revela, que desoculta.

## 2.17. La metáfora y la alegoría antes que el símbolo

El modernismo, y por tanto la poética *self-erasing*, se ubica, en términos generales, al lado contrario del concepto y el símbolo. Baudelaire, a quien asumimos (siguiendo el orden propuesto por Hamburger) como marca de época, define el giro que toma la forma de la poesía occidental a favor de la alegoría y la metáfora. Baudelaire, dice Hamburger (1991),

[. . .] fue un poeta mas alegórico que simbolista, la mayor parte de su poesía se ajusta a la prescripción clásica de Samuel Johnson de que ‘el asunto de un poeta consiste en examinar no lo individual sino la especie; destacar las propiedades y las apariencias generales; el poeta no enumera los matices del tulipán ni describe los diferentes tonos del verde bosque; le corresponde mostrar en sus retratos de la naturaleza características tan destacadas e impresionantes que le recuerden el original a cada quien, y debe desdeñar las discriminaciones mas minuciosas’ [. . .]. (24)

La capacidad alegórica, entonces, tiene directa relación con la capacidad de hacer/proyectar generalidades que el lector pueda apropiarse. Esta capacidad, la de establecer generalidades, no es una habilidad menor. Según Richard Rorty (2009),

[N]o sería problema pensar sobre la naturaleza de la razón si nos confináramos a señalar estados particulares –cuidado con el acantilado, y la lluvia, la celebración de nacimientos y decesos individuales. Pero la poesía habla del hombre, el nacimiento, la muerte como tales, y las matemáticas se vanagloria en prescindir de los detalles individuales. Cuando la poesía y la matemática alcanzan la conciencia– cuando hombres como Ion y Teetetus pueden identificarse a sí mismos con sus objetos– ha llegado el momento de decir algo acerca del conocimiento de universales [. . .]. (38)

Rorty en las figuras (simbólicas en este caso) del poeta y el matemático ilustra la importancia en el proceso cognitivo de la captación de generalidades. La poesía y la matemática atestiguan esta importancia. La distinción entre el conocimiento particular y el general, o la captación de universales requiere, según Rorty, la distinción entre “el ojo del cuerpo y el Ojo de la Mente” (38), distinción que “se ha identificado con aquello que nos diferencia de las bestias” (38). Y el ojo de la mente se construye a partir de alegorías, metáforas, conceptos, imágenes, símbolos.

Hemos señalado que la metáfora es la herramienta lingüística que la poética hace suya (o que funda la poética), y considerando las palabras tanto de Hamburger como de Rorty, esta herramienta no solo nos permite nombrar lo particular, sino que proyectar nociones más amplias, generales y abstractas. Considerando el problema que nos pone la epistemología acerca de la verdad del conocimiento y la relación compleja de la mente y el lenguaje con la naturaleza, la

metáfora nos permite, por una parte remitirnos a la tradición lírica, y por otra indagar en lo poético a partir precisamente de la crisis epistemológica, desde la dimensión del lenguaje, Estas configuraciones generales que podrían aparecer en la concatenación de metáforas en alegorías.

El lenguaje literario, y la metáfora poética, hemos visto hasta ahora desde la filosofía y la teoría, es el hacer, la práctica, que permite indagar en el interior de la paradoja del conocimiento (solo sé que nada sé) y el lenguaje. La metáfora no aspira, ni puede, representar con exactitud la verdad, o el origen último de nada. La metáfora poética asume en sí el misterio de todo aquello que está más allá de la palabra. Por estas razones la hemos vinculado con la metáfora absoluta propuesta por Blumenberg y la irre-presentabilidad de Rorty (2009). El lenguaje no dice la verdad (lo que se dice no es la verdad del objeto representado): “la noción”, señala Rorty, de que el conocimiento es un ensamblaje de representaciones precisas es opcional” (11). Y la metafórica, dice Blumenberg (2006), no puede satisfacer la pretensión científica de aquella precisión,

[. . .] pues no solo no dice la ‘verdad estricta’, sino que, en general no dice la verdad. Las metáforas absolutas ‘responden’ a preguntas aparentemente ingenuas, incontestables por principio, cuya relevancia radica simplemente en que no son eliminables, porque nosotros no las planteamos, sino que nos las encontramos como ya planteadas en el fondo de la existencia. (62)

La extrañeza de sí es la extrañeza que de pronto cobra el mundo ante la mirada. La metáfora poética queda en el vórtice de las cosas percibidas, refractada, a la deriva del lenguaje. En esta situación, en todo caso, debemos cuidarnos de “encontrar en las metáforas ‘respuestas’ a esas preguntas incontestables” (62), ya que la metáfora absoluta, la metáfora poética, es “una decidida crítica del lenguaje en su ‘función conductora’ de nuestro pensamiento” (62), por lo que esta metáfora en particular es “una verdad por hacer” (64). Esta condición por hacer, también es advertida por Deleuze y Guattari (2004), quienes indican que el rizoma “hay que hacerlo” (15).

La apertura que significa en lo formal y en lo semántico que significa comprender la metáfora de esta manera le ha permitido al lenguaje literario-poético regenerarse en lo indescifrable. Se trata además de una condición que muchas veces queda sumida simplemente (inevitablemente) en el misterio, o insinuando lo metafísico. J. A. Cuddon (2013) afirma que, “[E]n el análisis final, lo que hace distinto a un poema de cualquier otra forma de composición es una especie de magia, el secreto que yace en la manera que las palabras se encadenan y se interconectan según un ritmo [. . .] – ‘la otra armonía’ (542).

Una poética debe intentar, como se intenta aquí, definir u orientar acerca de la composición de esa “especie de magia” que es “el secreto” en definitiva del lenguaje tal y como sucede en la ambigüedad (precariedad) de la metáfora poética, que es un ir hacia el vacío-*conceit* de la representación, y la descripción de/desde los residuos de los flujos mentales que forman su superficie. Y es en ese ir/retorno a aquel vacío/silencio desde el otro extremo, desde la existencia, la razón, el lenguaje, el símbolo y lo múltiple un extremo donde/cuando sucede aquella “magia” que no es más que una palabra para indicar un fenómeno extraño como es el efecto poético.

La metáfora entonces conecta “otra armonía”, no lógica, pre-lógica, anti-lógica, con “preguntas incontestables” que resisten la conceptualización, que no pretenden proyectar representaciones precisas de la naturaleza. Blumenberg (2003), en esta apertura al lenguaje que debe “hacer” su verdad (inconceptuable), vuelve a la alegoría:

[C]ierto que la alegoría pertenece a un genero distinto al de la metáfora”, dice Blumenberg, “no es ‘el pensamiento concebido ya en imagen’, por utilizar la expresión de Fontane, solo que a título secundario, e invirtiendo la relación proyectiva, la alegoría puede asumir la función de la metáfora. (66-67)

La alegoría viene a ser una metáfora aun más amplia, o el territorio lingüístico que ofrece la amplitud que la metáfora poética, su ambigüedad (el pensamiento aun no cuaja en imagen), requiere.

Antoine Campagnon en *Gato encerrado, Montaigne y la alegoría* (2011) recuerda la advertencia de Cicerón: “La alegoría tiende hacia la oscuridad y el enigma” (49). El punto aquí es que la poética *self-erasing* se inscribe justo a favor de la dinámica de la ambigüedad de sentidos, o, en los términos de Blumenberg (2003), en el modelo de la “metacinética” “de los horizontes históricos de sentido y de las formas de mirar en cuyo interior experimentan los conceptos sus modificaciones. [. . .] acercarse a la subestructura del pensamiento, al subsuelo, al caldo de cultivo de las cristalizaciones sistemáticas” (47).

El movimiento de los horizontes de sentido, sus flujos históricos, los residuos que de esos flujos retienen la lengua para formar esa “subestructura del pensamiento”, “el caldo de cultivo” que resulta pre y anti edípico porque no tiene símbolos (no puede tenerlos), porque finalmente al interior de la representación resta siempre, resiste siempre, la oscuridad y el enigma. Asimismo, como indica Cuddon, esta oscuridad y enigma, o esa “especie de magia”, y “la otra armonía”

(542), permiten conjeturar la existencia de ese estrato alegórico del lenguaje como “caldo de cultivo” y *poikilométi*s de la imagen aun no formada, anterior a/fuera de la lógica del sentido, significaciones preconcebidas, la narración y la historia de una interioridad personal (Barthes, 2007; Blanchot, 2001; Foucault, 2014). Así consideradas, desde esa posición fenomenológica y epistemológica, la oscuridad y el enigma resultan imprescindibles tanto para hacer del lenguaje una herramienta exploratoria de la naturaleza, como para aproximarse al lenguaje/pensamiento/conciencia mismo desde el extremo, la fractura, entre palabra y silencio.

Ya que el lenguaje, a juicio de Barthes (2007), “nos obliga a decir” (54), la alegoría resulta indispensable. A partir de la alegoría comienza la construcción de metáforas con la acumulación de residuos que arrastra la lengua (54). Esta acumulación deviene lenguas y tipos de discurso para referirnos al mundo. El poeta (como cualquier sujeto) puede someterse al sentido de esos discursos o privilegiar la dinámica, el movimiento de los elementos de sentido históricos del discurso, comenzando por la relación entre palabra y silencio, el ritmo de esa oscilación. La dinámica, entonces, sostiene Derrida (2009), define el deber que nos impone el poema: atención en la fractura que nos separa del mundo y de la que el límite entre palabra y silencio es manifestación palpable. El sentido y la lógica, en cambio, a partir de la domesticación de las metáforas bajo la acumulación de los discursos que estimulan, van fijando símbolos, construyen relatos, narrativas, historias.

La alegoría sería incompatible con el afán de representar con precisión, y al igual que la metáfora absoluta no pretende, ni podría, dar con una verdad positiva. Continúa Campagnon:

[. . .] Fue Cicerón el primero en prevenirnos contra este peligro [la alegoría]. La oscuridad es la bestia negra de Montaigne. Ahora bien, en ocasiones habla de ella de una manera que recuerda su valor de indicio de la alegoría: ‘[mis lectores] concluirán la hondura de mi sentido por la oscuridad, a la cual, hablando en serio, odio [c] sobremanera [b] y a la cual evitaría si fuese capaz de evitarme’ (III, IX, 1486 b-c). Oscuridad y profundidad de sentido son corolarios según la tradición alegórica, pero para Montaigne eso no es más que un defecto de estilo o señuelo. Critica de este modo el ‘habla oscura, ambigua y fantástica de la jerga profética’, que seguirá siendo modelo de la mala alegoría a lo largo de todos *Los ensayos* (I, XI, 6i a). A propósito del oráculo de Delfos, la enumeración de los adjetivos es notable: ‘De sobra lo manifestaba Apolo hablándonos siempre de una manera doble, oscura y oblicua’ (III, XIII, 1595 b). La duplicidad, la oscuridad, y la oblicuidad son los atributos indisociables de la expresión alegórica, lo mismo que, como vamos a ver, la ingeniosidad y la curiosidad lo son de la interpretación alegórica. (50)

Y sin embargo, Montaigne, espera que la posible oscuridad de su estilo sea tomado por “hondura”. Este detalle resulta significativo porque para Montaigne parece haber de todas

maneras usos y usos de la metáfora. Montaigne, destaca Compagnon, consideraba un “despropósito” comparar “la naturaleza enigmática de la poesía” con la imposibilidad del hombre “de conocer las cosas de la naturaleza” (50). La observación es, evidentemente correcta, aunque, para dar cuenta de la imposibilidad del conocer debemos considerar la problemática entre el lenguaje y el mundo. La “naturaleza enigmática de la poesía” tiene que ver con el decir, con las formas de ese decir, a las que también está sometido Montaigne, aun cuando ese decir, como conocimiento, sea un fracaso. Montaigne se resiste a que ese fracaso sea el territorio de “[L]a duplicidad, la oscuridad, y la oblicuidad” propias del dios (Apolo) y su forma alegórica de hablar. Compagnon señala:

En sentido estricto [la alegoría], no es más que una sucesión de metáforas, o mejor aún, una metáfora que se prolonga: *plura continuata verba translata*, ‘varias palabras figuradas sin interrupción’ según Cicerón. Sin embargo, en un sentido más amplio, comprende cualquier discurso figurado, cualquier significación indirecta o alusiva, es decir, la literatura incluso y también su interpretación: *aliud dicere, aliud intelligere*, ‘decir una cosa, entender otra’, como la describe Cicerón en la misma frase. (45)

De la “sucesión de metáforas” en lo que Foucault (2014) llama “el derramamiento indefinido del lenguaje” literario (17) para “envolverse y recogerse” (18) “afuera donde las palabras se despliegan indefinidamente” (25), se desprende una hermenéutica o una “alegoría *hermenéutica*” (Compagnon 48). En todo caso, “ninguna interpretación”, continua Compagnon citando a Cicerón, “por ingeniosa que sea, explica el libro de la naturaleza” (51). Aquí Cicerón (y Montaigne) no están muy lejos de la posición de Rorty (no es posible la representación fidedigna) y Nietzsche, citado por Foucault (2014), advertía que por verdad tenemos nada más que “una multitud en movimiento de metáforas, de metonimias, de antropomorfismos” (ctd. en 2014 46). Solo que Rorty (2009) propone comprender la metáfora libre de las jerarquizaciones que las metáforas griegas (particularmente las oculares) nos han heredado (11-13).

La metáfora poética, entonces, la metáfora alegórica, no pretende ni puede ofrecer una representación precisa de la naturaleza entre la lógica y la dinámica del lenguaje opta por la dinámica pues la lógica es un callejón, epistemológicamente hablando, sin salida. La verdad son solo metáforas, al decir de Nietzsche. No tenemos la verdad, no tenemos una imagen precisa de la naturaleza. El retorno poético a la “primera claridad” que evoca Blanchot ante “La bestia de Lascaux” (2001), es otra cosa, el arte y el poema nos ofrecen otra cosa.

Abordemos, pues, lo que tenemos en este punto: la capacidad alegoría *poikilométis* pre/anti edípico-simbólica de la que se desprende una metáfora absoluta/irrepresentable, lo que no proyecta una imagen de la verdad, sino precisamente de la fractura con ella; esta fractura marca la dialéctica que define las relaciones entre el mundo y la conciencia. En este sentido resultan oportunas las palabras Emmanuel Levinas (2001):

[. . .] Diremos que la cosa es ella-misma y es su imagen. Y que esta relación entre la cosa y su imagen es la semejanza. La situación se avecina con la que realiza la fábula. Esos animales que representan a los hombres dan a fabula su color propio porque son vistos *como* esos animales y no *a través* de los animales únicamente; porque los animales detienen y completan el pensamiento. Todo el poder de la alegoría, toda su originalidad está ahí. La alegoría no es un simple auxiliar del pensamiento, una manera de volver concreta y popular una abstracción para almas infantiles, el símbolo del pobre. Es un comercio ambiguo con la realidad en el que ésta no se refiere a sí misma, sino a su reflejo, a su sombra. La alegoría representa, por consiguiente, lo que en el objeto mismo lo dobla. La imagen, se puede decir, es la alegoría del ser. (53)

La alegoría resultaría una especie de mediación entre la imagen y el ser (en el lenguaje); o, la alegoría nos confirma la dualidad, la dialéctica de la naturaleza entre imagen y ser. El poder de la alegoría no es el poder del que habla Barthes (2007) al afirmar que el lenguaje nos obliga a decir, a someternos a un discurso, a las formas de una lógica. Levinas se refiere al efecto de lo inaudito en la lógica de un relato, de cierta estructura que altera/disocia el movimiento/tránsito convencional del discurso. Este poder detiene el flujo de la realidad y completa con el pensamiento, con el lenguaje. El uso concreto, positivo, del lenguaje afecta al objeto, de cierta manera lo cubre de alegorías.

Ahora bien, Levinas advierte que esto no significa volver a la imagen “como realidad independiente que se asemeja al original” (52). La semejanza debe plantearse como “el movimiento mismo que engendra la imagen”, (51). Para Levinas la imagen es “una función del ritmo” (50), del movimiento, la secuencialidad sonido/silencio, palabra/silencio. La imagen, función del ritmo, es movimiento propiciado por el objeto y el “no-objeto”, o entre el objeto y su semejanza, y cuya función (de la imagen) es la de representar el mundo (51).

Montaigne, en cambio, dice Compagnon (2011), sospecha de la ambigüedad, la “duplicidad, la oscuridad, y la oblicuidad” que “son los atributos indisociables de la expresión alegórica” (50). Para estos efectos recuerda con desprecio al dios Apolo y el lenguaje oracular. Por extraño que parezca el ensayista francés parece olvidar que su posición se explica desde la propia alegoría,

oscuridad y duplicidad que dice detestar. Consideremos las siguientes palabras de Giorgio Colli (2010):

incluso su palabra [del dios], la respuesta del oráculo, sube desde la oscuridad de la tierra, se manifiesta en la exaltación de la Sibila, en un desvarío inconexo, pero, ¿qué sale de ese magma interior, de esa posesión inefable? No palabras confusas, no alusiones desordenadas, sino preceptos como ‘nada en exceso’ o ‘conócete a ti mismo’. El dios indica al hombre que la esfera divina es ilimitada, insondable, caprichosa, insensata, carente de necesidad, arrogante, pero su manifestación en la esfera humana suena como una norma imperiosa de moderación, de control, de límite, de racionalidad, de necesidad. (49)

Es por estos motivos que, por ejemplo Hamburger, considere que la metáfora, y la metáfora poética en particular, no son dominios de la abstracción únicamente. Apoyándose en Sigurd Burckhardt, Hamburger sostiene que no la poesía, por el solo hecho de utilizar el lenguaje no puede no ser representativa: las palabras significan; a diferencia del pintor el poeta no crea una imagen, sino que “la está empleando”; es decir, para Hamburger, que la imagen poética “existe en sentido metafórico” (141). La ambigüedad que requiere la imagen poética, podemos decir que tiende naturalmente hacia la alegoría y la metáfora.

Así como Barthes sostiene que el lenguaje nos obliga a decir (2007), Hamburger y Burkhardt afirman que el lenguaje no puede dejar de representar, de ahí que la alegoría y la metáfora poéticas deben su intensidad particular a mecanismos de disociación como en el caso de la fábula con que Compagnon ejemplifica el poder de la alegoría (53); “lo importante”, dice Hamburger, “para los lectores y críticos de poemas modernos consiste en no esperar un enfoque tan sencillo o invariable de las muchas clases de verdad que se pueden expresar las distintas clases de poemas” (29). La sintaxis del poema, en virtud de incorporar esa expectativa de extrañeza o no, puede ser “más lógica que dinámica” (30). En este sentido Hamburger cita el artículo “Articulate energy” [1955] del célebre profesor británico Donald Davie:

Desde ese punto de vista, con respecto a la sintaxis, la poesía moderna, tan diversa en otros aspectos, es vista como una sola. Y podemos definirla así: lo común a toda poesía moderna es la certeza o suposición (con más frecuencia esto último) de que la sintaxis en la poesía es completamente diferente de la sintaxis según la entienden los lógicos y los gramáticos, solo se trata de una convención que decide respetar. Pero nunca antes del periodo moderno se ha dado por supuesto que toda sintaxis poética deba ser así. Esta es, seguramente, la innovación simbolista de la que parten todas las novedades técnicas de los poetas simbolistas introdujeron. Los poetas posteriores pudieron rechazar todos los demás métodos simbolistas y, sin embargo, al compartir, conscientemente o no, la actitud simbolista hacia la sintaxis, se destacan como postsimbolistas. [. . .] Este tipo de atención hace que la estructura de las expresiones tenga más sentido y que sea más interesante que su significado o valor. (ctd. en Hamburger 31).



Por tal motivo se considera, desde la poética *self-erasing*, que antes que el símbolo son la alegoría y la metáfora las herramientas del lenguaje literario examinado a lo pre-simbólico-poético, aquello que, de acuerdo a Foucault (2014), conduce a “ese afuera donde desaparece el sujeto que habla” (14). Este afuera, como vimos anteriormente, es la interioridad de la metáfora absoluta que de ese sujeto no guarda mas que “su emplazamiento vacío” (13); el centro vacío-*conceit*, del que la ambigüedad es síntoma.

Davie señala dos caminos posibles para la sintaxis del poema: la lógica y/o la dinámica. La aparente inclinación de Davie por aquella lógica, antes que la dinámica modernista del poema, puede ser doble. Por una parte, el temor ante el sinsentido, “la conciencia de la entropía del acaecer cósmico”, que distingue Blumenberg (2003), al analizar metáforas del mundo, del destino y del viaje unidas en el misterio que nos lleva hasta la *Odisea* (67), conciencia que anula la acción por condenada al fracaso. Y, por otra parte, el temor de Davie, también responde al peligro de que esa dinámica no se resuelva mas que “en el riesgo de depositar significaciones preconcebidas”, dice Foucault (2014), “que bajo la apariencia de un afuera imaginado, tejen de nuevo la vieja trama de la interioridad”, o en palabras de Rancière (2013), el “virtuosismo del artista” (51), que desnaturaliza el afán modernista y la experimentación, transformándolos en herramientas no de lo más reciente, sino en la última de las expresiones genuinamente disociadas de la realidad social de los individuos, en su compromiso con la necesidad/placer interior/privada/individual del artista/poeta. O, como señala con cierta ironía Terry Eagleton (1998), en afinidad con Davie: “Quiza sea más fácil en California sentir que la historia es azar, que no tiene sistema, sin dirección, que en otros lugares menos privilegiados de la tierra, así como era hartamente más fácil para Virginia Woolf, que para sus sirvientes, sentir que la vida era fragmentaria y carente de estructura” (198).

Por cierto, este problema (también político) de lo poético, al ser reconocido, se intenta superar sacando o reduciendo al sujeto de la metáfora, o controlándolo con la forma que se desprende de la estructura misma de la metáfora, como podría desprenderse, por ejemplo, del poema “Manchas en la pared” de Nicanor Parra (2006). En el caso de este poema, ya citado en su totalidad anteriormente, no se trata de eliminar al sujeto de la voz lírica, sino que esta voz se somete a un orden que es la observación metódica (ciencia/lenguaje/sujeto) de lo que no tiene forma (metáfora poética), o cuya forma evoca aquello que es una forma en descomposición/movimiento/transformación, como es una explosión atómica. Quizá por eso la

predilección del observador por ella antes que por aquellas que la mente rápidamente interpreta dentro de un universo de formas más cercanas o asibles culturalmente. Significativo es que precisamente “las más misteriosas de todas” “las que parecen explosiones atómicas” sean “las más extraordinarias”. Por una parte la mancha amorfa es la más poderosa, y es la que se identifica con la destrucción, el desorden y el caos. La forma misma del azar y el caos atrapan la atención porque, en palabras del traductor y prologuista de Blumenberg, Jorge Perez de Tudela (2003), resisten la conceptualización, del “mundo objetivo científicamente asegurado, teóricamente dominable” (18). Aunque, como señala Burkhard el lenguaje sigue representando y es así que la voz del poema exclama que las mejores manchas “son las que parecen explosiones atómicas”.

La representación de sintaxis rarificada atraen nuestra atención en la estructura antes que al sentido, los “horizontes históricos de sentido” de Blumenberg (2003) se ponen en movimiento (se transportan) en la metáfora, como flujos que rozan entre sí (47). Esta dinámica que considera al azar tiene, en cualquier caso, un criterio ordenador, intelectual, estético. Volvamos a Michael Hamburger:

[L]a poesía de Mallarmé y de sus sucesores llevó las sensaciones –imagen, música, ademanes– a terrenos que se consideraban accesibles solo al pensamiento abstracto y a la argumentación lógica. Ante ellos, pocos poetas trataron de establecer con tanta congruencia una sintaxis parecida a la ‘lógica de la conciencia misma’, como Susanne K. Langer lo ha expresado, aunque las contracciones sintácticas de Hölderlin, sus elipsis e interrupciones, son tan atrevidas como las de Mallarmé; también Hölderlin buscó conscientemente una poesía tan ‘viva’ como fuera posible, que representara el proceso de sentir, pensar e imaginar. (32)

Aunque la “lógica de la conciencia misma” pareciera estar alineada con esa “otra armonía” de la poesía, al decir de Cuddon (542), en oposición al símbolo que tiende –y que representa– la fijación y a la estabilidad de la imagen. Esta lógica de la conciencia, caracterizada por las interrupciones y las elipsis son el rasgo distintivo de “una poesía tan viva”. La proyección, por lo tanto de la metáfora, no tiene la intención de reflejar una interioridad personal, sino que, como sugiere Foucault (2014) proyectar la dinámica, el ritmo, el movimiento de los flujos mentales, “el derramamiento indefinido del lenguaje” (11), que en la metáfora poética equivale al lenguaje “del afuera”, fuera de sí, fuera de la lógica discursiva, pero dentro de la conciencia misma; aunque, dice Foucault, “más allá de todo lenguaje, silencio, más allá de todo ser, nada” (18).

Esa “otra armonía”, esa “especie de magia” que refiere Cuddon al definir la poesía, significa volver a la aproximación que sostenemos respecto de la alegoría y la metáfora poética como interrupción/alteración semántica en la construcción o el proceso de un lenguaje pre-edípico. De acuerdo a Northrop Frye (1990), “el sentido de un poema es literalmente su patrón o integridad como estructura verbal. Sus palabras no pueden ser separadas y adjudicadas a señales de sentido: todas las señales de sentido de una palabra son absorbidas en un complejo entramado verbal de relaciones” (mi trad.; 78). Frye, como Derrida, advierte sobre las condiciones particulares que el poema impone a la lectura. El símbolo y el sentido convencional del discurso no asumen esta integralidad o neutralidad/sobriedad de la representación y percepción. El “complejo entramado verbal” de Frye descansa en la no jerarquización de los elementos de acuerdo a la autoridad de la lógica.

Hans-Georg Gadamer (1992) recuerda que para los griegos (y Hegel) la dialéctica, “este antagonista del logos”, no era “un movimiento que lleva a cabo el pensamiento, sino el movimiento de la cosa misma que aquél percibe”, se trata de “un momento del ser mismo” (4). No es la forma en que el pensamiento traduce, sino que la forma-movimiento que constituye el propio objeto, el cual en tanto lenguaje poético, sostiene el teórico Gerald Bruns (2001), se expresa como resistencia a “la conciencia, la intencionalidad, o los trabajos del sujeto lógico ejercitando el control conceptual sobre lo que sea que se le presente” (vii). Un síntoma de esta resistencia, como hemos visto, es la intensificación de las relaciones más sutiles de la metáfora, o la prolongación de la alegoría y sus metáforas en una posibilidad (ambigüedad) infinita como principio creativo, tal y como se ilustra con el poema “Cambios de nombre” de Nicanor Parra (2006).

[. . .]

¿Con qué razón el sol

Ha de seguir llamándose sol?

¡Pido que se le llame Micifuz

El de las botas de cuarenta leguas!

¿Mis zapatos parecen ataúdes?

Sepan que desde hoy en adelante

Los zapatos se llaman ataúdes.

[. . .]

Y antes que se me olvide

Al propio dios hay que cambiarle nombre

Que cada cual lo llame como quiera:

Ese es un problema personal. (85)

La sintaxis de la conciencia viva reside, en este caso, precisamente en el intervalo que representa la arbitraria voluntad del poema por cambiar de nombre a las cosas según su antojo. Pero esto, creemos, no es mucha más que una apariencia o disfraz que luce el poema, como si se tratara de un juego. Bajo la aparente demostración del capricho personal, que destaca como anomalía, como chiste o locura, se encuentra el deseo conciente por hacer del poema un dispositivo que alcance esa lógica que difiere de la convencional, y que apuntaría a niveles mayores de libertad expresiva.

También para Gadamer es la anomalía y el fragmento lo que logra “hacer presente”, en las “formas del retorno poético”, el instante en que se expresa la fuerza arcaica (la *khora* pre-edípica): vórtice-CsO de fricción entre el lenguaje y la praxis. Entramos en el mundo anterior al símbolo, del sentido y la ley; los flujos del “azar de los sucesos” (De Rokha 33) en que se suceden los “horizontes históricos de sentido” de Blumenberg (*Paradigmas para...* 47). Sumamos, entonces, a la imagen-lenguaje-*chora* pre-edípica de Kristeva, la percepción (reflexiva) de Gadamer, pues en ese “retorno poético” (a la *khora*, por ejemplo) se encuentra como una solución al problema del tiempo: el fragmento/interrupción, como en la fórmula para de Gadamer (2002) para la “tensión entre el ayer y el mañana en contra de la pretensión de cualquier saber, ya que si por algo se caracteriza el saber es justamente por su independencia respecto de los cambios en lo que pasa” (265). O, en otras palabras, como fórmula entre el sujeto y su *chora* anterior al *forum internum* cartesiano.

El efecto de la dinámica de la conciencia genera múltiples resultados formales (tantos como los que podemos ver en las distintas corrientes artísticas desde el Romanticismo hasta la actualidad). De esa diversidad expresiva podemos desprender una tendencia general que va

desde lo aparentemente personal subjetivo, como es un vocabulario o fraseo de selección subjetiva, a la proyección de una imagen que supera lo particular subjetivo, para volverse imagen en que se reconoce un patrón natural, que resulte propia, o de una extrañeza propia, para el oído y el ojo de cualquiera. Veamos un ejemplo, nuevamente de Tom Raworth, ya que se le considera, al menos por parte de la crítica, como un autor radical. El poema (sin título) es parte de la serie *Secciones eternas* (2011),

casi toda la nación ignoró  
en manadas durante  
dos horas de horario estelar  
para probar y medir  
sus ideas alguna vez convencionales  
chismorreos de desastres y sensacionalismo  
publicitado como la más novedosa  
estrategia de sumisión que rinde  
usado como maleza  
debes además competir  
para estar listo  
unos pesos menos por prueba  
parece que muy poco ha cambiado  
mientras la servidumbre ejecuta (mi trad.; 21)

La confusión y la extrañeza suele ser uno de los efectos de este tipo de poemas. Aparentemente no hay pistas para distinguir al hablante, ni el objeto de su discurso. Solo podemos ir poco a poco intuyendo una atmósfera, un paisaje, un contexto y posiblemente más de una voz. Podríamos reconocer que el poema se construye con restos de lenguaje vinculado a los medios de comunicación, las noticias por televisión, la radio, la publicidad y el periodismo, y hacia ellos dirige nuestra atención: fragmentos de cierto tipo de discurso que refiere a cierto tipo de contextos (“casi toda la nación ignoró/ en manadas durante/ dos horas de horario estelar”; “chismorreos de desastres y sensacionalismo/ publicitado”). Este discurso o tipos de discursos

evocados a través de fragmentos configuran un telón de fondo sobre el que se desplaza nuestra atención intentando hilvanar algún sentido entre imágenes, que se suceden sin cohesión, ni coherencia aparente. Concientes, entonces, que no podemos afirmar o descartar prácticamente nada, los versos noveno y decimo parecen indicarnos un camino de interpretación: “usado como maleza/ debes además competir/ para estar listo”). La “maleza” puede ser tanto toda aquella dimensión de información incesante e irrelevante, como la propia gente, la “nación” que al comienzo ignora las “dos horas de horario estelar”. Esa “maleza”-“información”-“nación” en general, dentro de ese contexto, debe “competir” y estar “lista”. Debe estar lista, podemos pensar, para eso, para “competir”. De esta manera el poema entonces insinúa una mirada, una perspectiva sobre lo social y lo político. Se hace patente un tono crítico. Sin ser poesía intimista, se nos habla del mundo contemporáneo, o más bien parece que ese mundo es el que habla, la dimensión de la vida y las conciencias discursivas que existen como elementos en juego de aquella “estrategia de sumisión que rinde”. Estrategia política, económica, social, transparentada o hecha evidente a través de estos fragmentos de lenguaje. El final es abierto, esa “servidumbre” que podemos ser nosotros, considerando el tono del poema, “ejecuta” algo que no sabemos que podrá ser. En la introducción a la edición chilena de *Secciones eternas* William Rowe comenta:

Aquí el lector encontrará un tejido extenso y cambiante, en un recomponerse continuo del tiempo presente. Algo está sucediendo, algo que nos implica, cuyo sentido va llegando en repetidas oleadas, y que ocupa el umbral de la angustia siendo a la vez más abierta, y cuyos retumbos siguen sucediendo - un disturbio en la lengua. (9)

La imagen de “tejido extenso y cambiante” con que Rowe caracteriza, acertadamente creemos, la poética del libro, se aplica a su vez a cada una de las secciones o poemas del volumen, y se apoya en ese movimiento perpetuo del lenguaje de una cosa a otra en el horizonte de la conciencia, sin detenerse, sin encapsularse, en la proyección de los rasgos de la personalidad de un sujeto-protagonista-autor que nos habla. Al contrario, es el poema el que parece hablarnos. Es la voz de uno (lector), de muchos y de nadie al mismo tiempo. Tenemos aquí una de las características principales de la poética que se plantea en este estudio, en la que ahondaremos en la segunda parte de este estudio, pero que vale la pena introducir en este momento. Nos referimos, precisamente, a la ambigüedad de esta voz, la del poema, a la ausencia de un hablante lírico definido (un autor, un tropo) que controle el texto y nos brinde no solo las coordenadas de interpretación, sino que la interpretación misma. En este sentido, en términos estéticos (y políticos) el poema sugiere, con claridad, un ánimo más bien anárquico, y un reconocerse con

aquella humanidad que consume toda aquella información, que se ve tratada como “maleza” y que socialmente debe “competir” para sobrevivir.

En la tradición poética chilena no abundan este tipo de formas y procedimientos, aunque sí contamos con algunos casos más o menos en la misma línea. Es posible que Nicanor Parra y su anti-poesía clausuren estas posibilidades formales por el recelo que aun despierta lo que llamamos anti-poesía. La diferencia estriba en que allí donde Parra no deja nunca de afirmar su control, su presencia en el poema, Raworth pareciera desaparecer. Veamos como sucede esto leyendo un par de estrofas de “Versos sueltos” de Nicanor Parra (2006) que opera en muchos sentidos sobre bases similares al procedimiento de *Secciones eternas*. Veamos el poema de Parra:

Un ojo blanco no me dice nada  
Hasta cuándo posar de inteligente  
Para qué completar un pensamiento.  
¡Hay que lanzar al aire las ideas!  
El desorden también tiene su encanto  
Un murciélago lucha con el sol:  
La poesía no molesta a nadie  
Y la fucsia parece bailarina.

La tempestad si no es sublime aburre  
Estoy arto del dios y del demonio  
¿Cuánto vale ese par de pantalones?  
El galán se libera de su novia  
Nada más antipático que el cielo  
Al orgullo lo pintan de pantuflas:  
Nunca discute el alma que se estima.  
Y la fucsia parece bailarina. (113)

Felipe Cussen en el artículo “Versos sueltos, lugares comunes, poemas encontrados” (2013) resume las características formales que distinguen este poema, y como estas características al mismo tiempo motivaron, en su momento, una recepción negativa de parte de la crítica. Entre otras cosas, Cussen reconoce que se trata de

[. . .] acopio aparentemente indiscriminado de materiales: los titulares de diversa calaña rotando en ‘Noticiario 1957’, las enumeraciones caóticas de ‘Sueños’ y ‘Mujeres’, o las descoyuntadas reflexiones anotadas en ‘Composiciones’ [. . .] Esa nada es la acumulación de minucias, de productos del aburrimiento resueltos en la sosa repetitividad del absurdo verso final de todas las estrofas. (10-11)

La primera estrofa del “Versos sueltos” es un buen ejemplo de aquella “acumulación” de “descoyuntadas reflexiones” característica de la antipoesía del poeta chileno. Es a través de esa acumulación y “descoyuntadas reflexiones” que podemos relacionar este poema con el de Raworth. Armando Uribe, a propósito de este recurso formal en “Versos sueltos”, afirma

Este procedimiento acentúa los rasgos mediante los cuales la antipoesía intenta oponerse a la lírica tradicional: no sólo se busca ampliar el rango de temas y la perspectiva de un sujeto normal, sino que además la propia labor de escritura se desacraliza. No se trata de volcar adecuadamente la inspiración en un molde formal, con enlaces y contrastes bien elaborados, sino de algo bastante más sencillo: de recoger cualquier cosa que “suene como” un verso. Y es en este desafío, a nivel de las condiciones de la escritura y de la recepción, que esta poesía sí comienza a volverse una molestia. (ctd. en Parra, *Obras completas I* 943)

La molestia por una parte se debe a la desacralización del arte, y por otra a la forma o las formas que adquiere el hablante. Dice el propio Parra, “hay ahí crisis sicológica: el tipo no maneja muy bien la unidad de su pensamiento, al extremo de que no sabe si hay un sujeto que responda por todo el poema: es un protagonista disuelto. Una de las maneras de liberarse del gorila tradicional —el hablante lírico— es haciendo funcional a varios gorilas” (Parra, *Obras...* 943). Tenemos entonces que lo antipoético, que tanto rechazo despertó y despierta en algunos, debido al uso de procedimientos y materiales poco convencionales, responden a la decisión de “disolver” al hablante, de hacerlo confuso y ambiguo. Cada uno de los fragmentos, de las frases sueltas, de las “enumeraciones caóticas”, “las descoyuntadas reflexiones” de “carácter inorgánico” y la permanente “dislocación” (Cussen), o, como dice Uribe, el apelar a “cualquier cosa que suene ‘como verso’”, reflejan la voluntad —la decisión— de multiplicar las voces del poema para difuminar los contornos del o los hablantes, y la autoridad del “gorila” —como dice Parra— que es el “sujeto lírico” (2013).



El poema de Nicanor Parra como el de Raworth coinciden, creemos, en los dos aspectos mencionados, la utilización de la frase hecha o devaluada, el fragmento escuchado al pasar, el trozo de información, y una disolución del sujeto lírico. Sin embargo en ambas dimensiones ambos poetas, al mismo tiempo, son muy distintos. No es difícil darse cuenta que el poema de Raworth en su uso de la frase, el fragmento y en el ritmo de su versificación, es más neutro e irregular que “Versos sueltos” de Parra, que se mantiene en (o alrededor de) el endecasílabo, de forma que no se abandona, aunque velada o tenuemente, un eco lírico tradicional y el control, como desde el fondo, del poeta. El hablante, aunque diluido en la multiplicación de voces, según Parra, sigue siendo reconocible por algunas imágenes que se mantienen dentro del universo de lo lírico (“La poesía no molesta a nadie”; “Y la fucsia parece bailarina”; “La tempestad si no es sublime aburre”). Tal sujeto, en el poema de Raworth, esta efectivamente erradicado, casi completamente.

La transición o el transito del sujeto lírico hacia la disolución se ve representada en el arco que se hace evidente entre Parra y Raworth. Y esto nos hace pensar que un límite importante de la metáfora poética, para alcanzar lo que pretende, la dinámica del pensamiento mismo, es precisamente el sujeto, el hablante lírico. Esto no supone solamente un problema formal estético, sino que epistemológico y ético. Si la conciencia del poeta es el límite de la metáfora poética, estamos hablando del egoísmo del sujeto que se resiste a desaparecer, a escuchar antes que hablar, y opinar.

### **III. Poética *self-erasing* y el conflicto con el sujeto**

### 3.1. Conciencia de sí e interpretación (instauración) del mundo (tiempo y espacio) como anomalía

El problema del conocimiento centra nuestra atención en la relación entre mente, lenguaje y la formación de la subjetividad a través del desarrollo del sí mismo. Blumenberg (1995) especula que para la metafórica “[E]l proceso de conocimiento se calcula sobre pérdidas” (102). A la luz de las referencias que hemos estado utilizando, no podemos sino coincidir con el filósofo alemán, ya que la ambigüedad fundamental de la metáfora poética, insistimos, descansa en hacer ver o proyectar, los restos de aquello que la palabra nombra, pero que ya no está, dejándonos ante la sobra del objeto o sus residuos. Esta pérdida (conocimiento), que en definitiva es aquello que sucede, y que es el conocimiento, más allá de toda ambigüedad, ocurre o depende de las dimensiones inevitables de la conciencia, como el tiempo y el espacio. En este sentido, dice Blumenberg, “en la base de la intuición del tiempo” (103) se encuentra “ineliminable, la metafórica del espacio” y “es posible”, continua, “que esto dependa de la estructura del cerebro, en el cual las prestaciones de la representación espacial son más antiguas que las de la representación del tiempo” (103). Por tal razón, sostiene Blumenberg, es que “la metáfora absoluta del fluir vale tanto para la conciencia como para la constitución del tiempo”. Quizá por esta razón, continúa Blumenberg, un neokantiano como Otto Liebmann imagina el yo como “la orilla tranquila o más bien, la isla firme, a lo largo y en torno a la cual discurre el fluir del acontecer, el *fluxus temporis*”. Luego, estas dos dimensiones determinarían a la mente y la conciencia y su manera de reconocer y registrar la experiencia y acumular conocimiento del mundo.

Según el neurocientista Antonio Damasio (2010) las propiedades de la mente conciente son “tan radicalmente distintas de las propiedades de la materia viva visible” que uno se pregunta cómo el proceso de la mente conciente se combina con el otro proceso de la materia viva (22-23). El cerebro, dice el neurobiólogo norteamericano, construye la mente y luego hace que esa mente sea conciente. La conciencia es “ese sentimiento de ser que es ‘el sí mismo’”; entonces, “la conciencia surge cuando a un proceso básico de la mente se le añade un proceso como el sí mismo” (25), cuya presencia “es tan sutil que los contenidos de la mente dominan la conciencia a medida que afluyen en su corriente” (26). Damasio distingue por una parte la conciencia de sí, y

por otra los contenidos de la mente que pueden “dominar” la conciencia o “ese sentimiento de ser que es ‘el sí mismo’”. El “Sí mismo” efectivamente existe, “pero se trata de un proceso, no de una cosa” (26). En este proceso se identifican dos niveles evolutivos: 1. El sí mismo que “percibe y valora un ‘objeto’ dinámico, esto es, el objeto dinámico constituido por ciertas formas de funcionar de las mentes, ciertos rasgos de nuestro comportamiento y una historia acerca de nuestra vida”; 2. El “sí mismo como ‘sujeto que conoce’, el proceso que da enfoque a las experiencias que vivimos y, con el tiempo, nos permite reflexionar acerca de esas experiencias” (26). La combinación de estos dos fenómenos originan “la identidad subjetiva” en la que el “sí mismo que conoce” tiene sus orígenes en el “mí mismo como objeto” (27). En sintonía con otro investigador como John Searle –pero del ámbito de la filosofía del lenguaje y de la mente–, Damasio especula que en la formación de la conciencia resulta muy importante la capacidad de “hacer las imágenes propias” y “hacer que correspondan a sus legítimos dueños, que sean de los organismos singulares y perfectamente delimitados en los que esas imágenes surgen” (30). Se entiende que esas “imágenes propias” son representaciones cuya “correspondencia” permite a la mente reconocer al “mí mismo como objeto”, que es la suma de los dominios mentales que configuran desde las facultades psíquicas hasta su familia y pertenencias. Damasio sostiene que “la percepción de cualquiera de estas cosas genera sentimientos y emociones y, a su vez, los sentimientos consuman la separación entre los contenidos que pertenecen al sí mismo y aquellos otros que no pertenecen a sí mismo” (27). Esos sentimientos son “señales” que operan como “marcadores somáticos” (27-28). Por ende podríamos asumir que la correspondencia, desde la representación hasta la “concepción simbólica involucrada” (Frye, *Anatomy of...* 98), los “horizontes históricos de sentido” de Blumenberg (*Paradigmas para...* 47), y la imagen/metáfora, es siempre sensible/corporal (una cuestión somática) que sería (o no) intensificada por estos marcadores:

Cuando en la corriente continua de la mente aparecen contenidos que pertenecen al sí mismo, provocan la aparición de un marcador, que se une como una imagen a la corriente continua de la mente, y se yuxtapone a la imagen que la indujo. Estos sentimientos llevan a cabo una distinción entre lo que es el sí mismo y lo que no lo es. Se trata, dicho de manera sucinta, de sentimientos de conocer. (Damasio, *Y el cerebro...* 28)

El conocer, como se puede comprender de lo anterior, es un proceso directamente relacionado con la “materia viva”, y tal conocimiento está, además, mediado por marcadores que afectan tal proceso de la conciencia de sí en tanto se trata de compuestos intelectuales y emocionales.

Damasio afirma que en el proceso de la individuación, el flujo mental y el conocimiento, no son neutros, y que el sujeto experimenta los “marcadores somáticos” que representan una carga (emocional, sentimental y sensible) que modifica la intensidad de los contenidos del flujo mental. Es decir, por ejemplo, la efectividad de un poema o una metáfora depende de la combinación de “marcadores” que afectan el proceso (flujos) de la conciencia.

En este punto lo fisiológico alcanza su límite, pues este conocimiento registrado por la conciencia como “materia viva”, somática, sensible, está marcada por la aparente “unidad” del sí mismo, tensionada por la dialéctica de las relaciones binarias propias de la materia, del lenguaje y del pensamiento. No es posible descifrar exactamente cómo es que tal cosa, las condiciones para la vida, cristalizaron efectivamente en lo vivo y en el individuo, en la materia viva sensible y conciente. Pero, es con la aparición del sujeto y la conciencia que la unidad del universo (la unidad del *Logos* y el *Kosmos*) se pierde. La pérdida de un equilibrio, que el conocimiento intentaría suplir sin llegar nunca a su meta.

En cualquier caso, tal experiencia del mundo como “falla” y “error” es algo de lo que sí sabemos de forma positiva. Nos rodea la erosión, el azar, el caos, lo inesperado, lo incomprensible, la entropía “del acaecer cósmico” (Blumenberg, *Paradigmas...* 67). Los flujos de la experiencia son las altas y bajas presiones del clima en los extremos del mundo: impredecibles. La incertidumbre nos confirma permanentemente la falta de unidad, la ineficacia del conocimiento o el posible sentido que otorguemos a las cosas, y la confusión nos lleva a buscar formas de autoridad en la fe, en el arte o en la ciencia. Para Blumenberg (2013), la vida, como sistema, es la interrupción de cualquier estabilidad previa:

[S]i no se hubiera producido en algún momento la fractura y la destrucción de una relación perfectamente regulada con el ambiente, el ser humano no existiría. El ser vivo desalojado allí, como sea que haya sido su naturaleza, tuvo que atravesar una espantosa zona desprotegida y sin normas entre la selva y la caverna (que me sirven para ilustrar, simplificando un poco, esta zona crítica) hasta que comprendió y aprovechó el artilugio de la regulación, mejor dicho: de la invención de reglas. Supongo que con esto estuvo vinculada también la invención del poder y del ejercicio del poder entre los seres humanos; porque ¿de qué otro modo podría imponerse las reglas artificiales, en esta tierra de nadie entre el instinto y la comprensión? Pero así quedó planteada y preparada también la rebelión contra las regulaciones contingentes y sus defensores, bajo la máxima de la demanda de fundamentación, comprensión, discurso, racionalidad. (67)

La vida (y la conciencia de la vida) como metáfora de un equilibrio destruido y la metáfora como re-actualización de esa pérdida con los restos de su equilibrio. Blumenberg presenta lo orgánico

y la vida, no solo como alteración de una estabilidad previa, sino que tal interrupción conlleva un penoso proceso de ensayo y error en la regulación de la relación entre lo vivo y lo inorgánico, hasta alcanzar la individuación, cuya “conciencia discursiva”, dice Blumenberg (1995), “quizás es de por sí la ‘reparación’ de una anomalía, la superación de una disfunción del sistema estímulo-reacción, tan consustancial a la vida orgánica” (98).

El sujeto, la conciencia de sí, sostiene Blumenberg debió sufrir una penosa transformación desde lo que era su naturaleza antes del momento de la “fractura” en que el ser vivo es “desalojado” de “una relación perfectamente regulada con el ambiente” (98). Esta transformación se encuentra encapsulada en las alegorías/metáforas de “la selva y la caverna” que remiten a los procesos cognitivos y de formación del sí mismo. Ya en la pre-historia del individuo, “desalojado” de la unidad pretérita, lo real (la unidad) o lo que Blanchot (2001) designa como “claridad primera” (31), resulta irrepresentable para sí. Pero, en esta situación pasa que el sujeto adquiere lenguaje, su naturaleza se transformó, desde la unidad que ya no es, en la conciencia que “aprovecha” “el artilugio de la regulación, mejor dicho de la invención de reglas”. Y estas reglas, recordemos, para Barthes (2007), son la legislación del poder con que nos somete el lenguaje a alguna forma de discurso.

Blumenberg (1995), describe a la vida y a la dimensión de la conciencia de la vida como “disfunción del sistema estímulo-reacción” (98). Podemos asumir que el pensador alemán es conciente que al homologar la dimensión de “vida” a una “disfunción”, está asociando los mundos que tales significantes agrupan: la vida y lo vivo, con la interrupción, la alteración, el lapsus, el error, la falta, la distorsión; aquello que resulta “consustancial a la vida orgánica” (98). La conciencia discursiva, siguiendo a Blumenberg, se presenta como intento de reparación de la pérdida de un equilibrio, o de la unidad común original que la vida representa. Esta aproximación al lenguaje, o a cierto uso del lenguaje, es reconocible también por Foucault (2014), Kristeva (2001), Deleuze y Derrida (2004): por un lado, el lenguaje constata la fractura con la unidad/equilibrio original como materia que expresa y registra la formación y desarrollo de la conciencia (sus metáforas); y por otra, el lenguaje es causa y producto de esa fractura. Blumenberg, y el resto de los poetas y teóricos mencionados –puestos en esa fractura– especulan con el lenguaje literario como forma en que con él podemos volver a la intuición de ese estado original, no como sentimentalismo nostálgico que transforma, de acuerdo a Foucault, la exterioridad del lenguaje literario en nueva interioridad del sujeto “desalojado” de aquella unidad

u origen; sino como lenguaje efectivamente sin sujeto, es decir sin “fractura”. No se trata de la persecución de un cuestión ideal, platónica, sino de formas muy concretas de lenguaje, y de un tipo de combinatoria que identificamos como poética, porque si bien no nos sumerge en la inconciencia, nos permite oscilar concientes en el instante, el lo que Anne Carson (1999) llama “tiempo no consumido” (viii) que proyecta la metáfora poética.

Como hemos visto con Barthes (2007), el “poder” discursivo, narrativo, que los tropos nos ofrecen para ordenar jerárquicamente lo que el lenguaje alcanza a traducir y expresar del mundo nos confirma siempre fuera de aquella unidad original, obligandonos a decir y, por lo tanto, a imponer, en palabras de Blumenberg (2013), “las reglas artificiales, en esta tierra de nadie, entre el instinto y la comprensión” (67). Pero esta misma imposición, tal como lo propone Blumenberg, “prepara también la rebelión contra las regulaciones contingentes y sus defensores, bajo la máxima de la demanda de fundamentación, comprensión, discurso, racionalidad”. Al igual que Barthes y su “esplendor de una revolución permanente del lenguaje”, la batalla contra ese poder debe darse dentro de la lengua (55).

Ahora consideremos además que la “fractura” identificada por Blumenberg puede interpretarse desde el concepto de la *khora* pre-simbólica desarrollado por Kristeva. La filósofa distinguía dos fuerzas antagónicas al interior del lenguaje: lo simbólico versus lo semiótico. Siendo lo semiótico la experiencia sensible, corporal, de una etapa que antecede a “las reglas artificiales” y al poder de lo simbólico: “el balbuceo del infante”, “o la voz de la madre anterior a la adquisición del lenguaje”, “La ‘música’ de la poesía [. . .]” (mi trad.; ctd. en Leitch et al. 2166).

La vida como “fractura” y “destrucción” del equilibrio, sin la cual “el ser humano no existiría” (Blumenberg, *Teoría del mundo...* 67), es una idea cercana a lo que señala, Gilbert Simondon (2015): “[E]l estado de un viviente es como un problema a resolver del que el individuo se convierte en la solución a través de los sucesivos montajes de estructuras y funciones” (256). En tal situación, afirma Simondon, lo que debemos explicar es la realidad del “individuo constituido” (7). Entonces, si para Blumenberg la conciencia discursiva (de origen metafórico) es la expresión de la necesidad de reparar una anomalía, el desequilibrio permanente de lo “vivo”; ésta anomalía corresponde, desde la óptica de Simondon, “al individuo constituido” (sujeto conciente). Por otra parte, recordemos que Gadamer (1999) habla de la necesidad del

filósofo, es decir del discurso ya creado tras el acto poético-metafórico, y de la, “adecuación entre el objeto y el entendimiento”; “adecuación del entendimiento al objeto”.

Sabemos, entonces, con Damasio (2006; 2010) que desde la neurociencia la mente es una creación que sucede en el cerebro a través de la percepción de fenómenos dinámicos que, para Blumenberg (2004), son la travesía por esa “espantosa zona desprotegida y sin normas entre la selva y la caverna” (67). Para Simondon (2015), tal “espantoso” proceso de individuación puede entenderse como fundado en la unidad “sustancialista” del sí mismo, o como producto de “una vía hilemórfica, que considera al individuo como engendrado de una forma y de una materia” (7). Pero, en cualquier caso, y esto es lo que interesa para la idea de metáfora que indagamos en la poética del *self-erasing*, “hay algo común a estas dos maneras de abordar la realidad del individuo: ambas suponen que existe un principio de individuación anterior a la individuación misma, susceptible de explicarla, de producirla, de conducirla”.



### 3.2. El sujeto y la metáfora

La dialéctica del intelecto y el lenguaje no era para los griegos una imposición del pensamiento sobre el objeto, sino que “el movimiento de la cosa misma” (Gadamer, *Hacia la prehistoria de...* 4). Que Hegel, sostiene Gadamer, sonara a algo similar “atestigua un nexo histórico” relacionado quizás con el arquetipo de la razón. La conciencia discursiva del sí mismo es siempre una narrativa, una biografía (real/imaginaria), que se aleja del instante pre-narrativo, anterior a la “vía sustancialista” o la “vía hilemórfica” (Simondon 7). Es decir, es el propio sujeto el que oculta “el movimiento de la cosa misma” entrampado en el “movimiento” (sistema de flujos) de su conciencia y pensamiento. La sospecha sobre las posibilidades del conocer, atendiendo a los límites del lenguaje, por ejemplo, tiende a difuminar la posibilidad de que la materia, como el pensamiento, se comporte de forma dialéctica, o de la forma dialéctica radical de lo literario/poético que conduce a un lenguaje fuera del lenguaje y “donde desaparece el sujeto que habla” (Foucault, *El pensamiento de...* 14).

Fue Descartes, plantea F. R. Ankersmit (2014), quien instaló “la idea moderna de la mente como un *forum internum* en el cual se reflejan las verdades del mundo (y acerca del yo físico)” (139). Posteriormente, Kant reafirma y replantea esta metáfora estableciendo que “el conocimiento está limitado a los fenómenos”, y que está “negada a la razón toda perspectiva allende ese límite.” (Blumenberg, *Salidas de...* 618). Sin embargo, como se ha visto, la mente-*forum internum* y su lenguaje, el individuo y su conciencia discursiva, no son espejo de la naturaleza. Por lo tanto, la posibilidad para preguntarnos por lo real o lo cierto (más allá del sentido del discurso) es la indagación en el lenguaje y la mente bajo el efecto del “principio de individuación anterior a la individuación misma”, como señala Simondon (7), y que identificamos con la capacidad poética que representa la fuerza anterior al discurso y a la individuación que la metáfora encarna.

Michel Foucault (2016) sostiene que la fundación del sujeto moderno –del sujeto conciente de sí– por Descartes, corresponde al surgimiento de la filosofía del conocimiento: solo podemos acceder a lo verdadero a través del conocimiento mismo (121). Sin embargo, la conciencia de sí es también la sospecha de sí: cuando pienso que esto o eso es verdadero ¿no me engaño? ¿O me engaña alguien a mí? Aunque la evidencia esté allí. Esta es la sospecha cristiana (medieval) que,

vía Descartes, se filtra en la teoría del conocimiento como una hermenéutica de sí, que indaga/escudriña el alma y el pensamiento para encontrar no a mí mismo, “el engañador”, sino que la “evidencia” válida también para el mundo exterior. Esta “hermenéutica de sí”, sigue Foucault, es el resultado de procesos complejos en los orígenes del cristianismo y estaba ligada al sacrificio de sí (2016). Hoy ya no hay obligación del “sacrificio de sí”, y a pesar de eso no hemos encontrado el “fundamento positivo de la hermenéutica de sí” (124). Foucault no cree posible volver al “sacrificio de sí”; pero tampoco ve alternativas, dado que nuestra forma de gobernarnos, junto a las “ciencias humanas” descansan en esa forma de hermenéutica: “esas hermenéuticas de sí se refieren, a fin de cuentas, a un buen funcionamiento político y buenas instituciones, etc.” (125).

Si para evitar el riesgo que representan tales hermenéuticas el Yo mismo intenta desaparecer, se nos presenta un problema distinto. Recordemos la respuesta de Foucault en “¿Qué es un autor?” [1969], al texto “La muerte del autor” de Roland Barthes [1968]. En su texto, Foucault describe la función del “autor”, dentro del discurso analítico de un historiador o un crítico, como fuerza de organización, de jerarquización del material. El filósofo sostiene que el intento por borrar al autor nos expone al riesgo de reemplazarlo por “lo trascendental”, a un paso de la superstición. La aprensión de Foucault tiene fundamento si consideramos la relación entre poética y la formación del mito, y luego del credo y los discursos religiosos. En el *Tractatus*, Wittgenstein (1999) llama a esta tendencia “6.43 [. . .] la perspectiva de eternidad” (135). Esta es una pulsión por “lo moral absoluto, lo bello artístico, lo sublime espiritual [. . .] pero hay situaciones en las que no podemos resistir la tendencia a usar expresiones de esta clase porque tenemos experiencias que parecen reclamarlas” (Cordua, *Wittgenstein, discurso...* 12). Debemos tener presente que el misterio o lo mágico, entendido como intensidad en el uso del lenguaje no conduce necesariamente al dogma o a la superstición. Mucho antes, a la poesía, al canto, incluso a la danza.

Es cierto que, tal como señala Blumenberg (2016), Schopenhauer relacionó la sospecha epistemológica moderna con Descartes, quien percibía en “nuestra imagen cognoscitiva del mundo” al *genius malignus*, que hace de ella “un único gran engaño, ‘un gato por liebre’”. Descartes resolvió este problema en “el aseguramiento último en la veracidad (*vericitas*) de Dios”. Schopenhauer, en cambio, “tiene que excluir la prueba y hallar en lo no probado de la intuición misma la evidencia momentánea de aquel carácter” (48-49). Este desplazamiento

interpretativo de Schopenhauer hacia la intuición nos aproxima tanto a las “gramáticas de la creación” –con que George Steiner se refiere a las poéticas de vanguardia posteriores a Mallarmé– como a la idea arcaica del laberinto griego que representa al logos de “complejidad dialéctica y racional inextricable”. Al *logos* arcaico, “inmerso en la intuición, en la imagen” tal como lo llama Giorgio Colli (28). En tal sentido, la metáfora sería un caso de “inconceptuabilidad” (Blumenberg, *Naufragio...* 97), o de lenguaje “antirepresentacional” como lo define Richard Rorty (2009). Ambas aproximaciones responden a una tradición hermenéutico-teórica que, al menos, para la Modernidad, comienza (o recomienza) con Giambattista Vico.

### 3.3. Tropos, epistemología y metáfora poética

Según el filósofo inglés Roger Scruton (2006) tanto Husserl como Vico sugieren que la óptica pre-científica sobre el mundo expresa no solo nuestra identidad como seres racionales, sino que además nuestra vida. La forma en que clasificamos lo que percibimos (similar/distinto; amistoso/hostil, cómodo/incomodo, útil/inútil. . .) no es tema para la explicación científica, al mismo tiempo que posee una autoridad que la ciencia no puede remover (Scruton 269). De forma que, podríamos conjeturar, los pilares del conocimiento y la historia estarían, al menos en parte, determinados por las modificaciones poéticas, antes que por las analítico-racionales. Se trata, como hoy, de los cuatro tropos que controlan la forma humana de referir y percibir el mundo: metáfora, sinécdoque, metonimia e ironía.

Las formas del lenguaje y el conocimiento llegan, entonces, a su callejón sin salida, ya que el conocimiento, afirma Kant, tendría un límite en el mundo de los fenómenos, y más allá de ellos el sujeto no conoce (Blumenberg, *Salidas...* 618). Blumenberg, como hemos visto, por su parte sostiene que, para el sujeto, “resulta “decepcionante” el “verse remitido de vuelta a la caverna de una legalidad específica de las apariencias”. La verdad es que la imagen poética no responde a la razón práctica de Kant. Así lo explica Scruton apoyándose en la propia evolución hermenéutica fenomenológica para afirmar que nuestras conceptualizaciones no siguen el patrón de la explicación científica. El mundo es/está –y aquí Scruton está citando la *Poética* de Dilthey– “listo para la acción”:

Veo el mundo desde la perspectiva de mi propia libertad, y de acuerdo a eso, respondo. [. . .] En resumen no estamos en diálogo entre nosotros solamente, sino que con el mundo, amoldando el orden natural a través de conceptos, así lo acomodamos a nuestros deseos/anhelos/metast. Nuestras categorías no explican el mundo, más bien lo dotan de sentido. (268-269)

Aunque la creación de discursos y de sentidos alcancen a ser el reducto y “salvavidas” que permite continuar ante la “incerteza plena”, la crisis del conocimiento sería una crisis de tropos. F. R. Ankersmit (*Historia y tropología*, 2014), teniendo en consideración sobre todo el trabajo de Hayden White (*Metahistoria*, 1973) y Richard Rorty (*Filosofía y el espejo de la Naturaleza*, 1979), asegura que “puesto que el lenguaje narrativo lógicamente es una cosa y las cosas no mantienen relaciones epistemológicas se descarta el paradigma epistemológico” (Ankersmit 136). Cada fenómeno llama a su tropo, que es “compulsión del lenguaje” y no *razón* alguna de la

realidad. Y es el tropo –sus metáforas– aquello que sostiene la forma y contenido de nuestro discurso. Según esto, el cambio de dirección de una expresión o clasificación, desde su contenido original, se realiza a través de los mismos modelos o tropos. Nos guste o no, sigue Ankersmit, esos son los registros o estilos históricos: “la relación lógica entre los cuatro tropos (un hecho acerca del lenguaje del historiador), y no los datos históricos, es la brújula tanto de los escritos históricos como en el análisis histórico” (135).

La metáfora figura como uno de los cuatro tropos, pero ya que los otros tres modelos descansan precisamente en la capacidad metafórico-alegórica, podemos reducir el esquema y considerar que la metáfora es la configuración irreductible. Se trata de una base común que permite la diferenciación específica de la metáfora en tanto “imagen poética”, que es un tipo particular de metáfora. No se trata, en este caso, de equivalencias probadas, ya creadas, ya agotadas, sino de equivalencias que no parecen funcionar, o que simplemente no lo son, que no parecen cargadas de sentido, ni de linealidad en el tiempo. La función de “correspondencia”, “cara a la epistemología mimética del positivismo” advierte Ankersmit (133), en la poética no es más gravitante que cualquier otro elemento (formal o no) de la forma o estructura del poema.

Es decir, los tropos, como formas de discurso convencional, tienen a la metáfora entre dos alternativas: 1. El conocimiento solo como reconocimiento de tropos o “la compulsión del lenguaje” por el “clareo” o poda, de todo lo que el “ser” no reconoce; o, por el contrario, 2. La “oscuridad”, que no percibida dentro de un esquema poético, se reduce a un “[. . .] refugiarse donde no existe ningún control, [. . .] la palabra pierde su validez o, mejor dicho cambia de curso y significado de un instante al otro (Schnitzler 98). Porque dentro de un tropo el cambio constante en las funciones de una palabra no puede ser tolerado como una forma permanente de discurso. Sin embargo, es esta transformación permanente a la que apela la imagen poética para zafar de, para usar nuevamente las palabras de Blumenberg, “la legalidad específica de las apariencias”, el mundo de Kant. La inseguridad con que, según Rorty, “estamos respondiendo a la compulsión del ‘lenguaje’ y no a la de la ‘experiencia’” (ctd. en Ankersmit 124) evidencia que el problema de la relación entre el lenguaje y los fenómenos es el mismo para el historiador, el filósofo, o el escritor/poeta. El fundamento de la tradición epistemológica desde Descartes y la noción de la mente como un *forum internum*, dice Ankersmit, queda atrapada por las formas-tropos que, a partir de la metáfora poética arcaica, fueron decantando en el habla y los discursos (139). La experiencia, el lenguaje y la actividad mental no detienen sus flujos. Sin embargo,

como hemos insistido, la imagen poética, y más precisamente el *conceit*, no se comporta “narrativamente”, aunque la modificación del ritmo de los flujos que supone propicia, también, una (nueva) dinámica narrativa. Ankersmit recuerda que para Ricoeur la narración “‘alcanza su significado completo cuando se convierte en una condición de la experiencia temporal’, y el tiempo es parte de la vida conforme la viven los individuos, y ese hecho debe manifestarse en la narración” (138). Y la narración, como ha sugerido Philippe Lejeune, en el ensayo “El Pacto autobiográfico” de 1975, conlleva la inevitable presencia de un sujeto en primera persona. No es asunto de la poética discutir el ensayo de Lejeune pero, lo que sí resulta útil tener presente es una de las conclusiones de su esquema: la narración insinúa siempre una autobiografía. De esto se desprende que el sujeto presenta una predisposición a las soluciones que los tropos ofrecen en la creación de sentido.

Lejeune, abordando el tema de la biografía y la autobiografía, pone en evidencia la fuerza contraria a la capacidad poética (pero que se desprende de esta) como es el rol inevitable de la mente, el *forum internum*, el sujeto, el Yo mismo, y de la irrupción de la primera persona gramatical en la articulación del discurso poético-literario. Todo sujeto es protagonista de lo que lee, en un esfuerzo permanente por solucionar la “disonancia” del *conceit* de la metáfora con un sentido que la transforme/decodifique en cosas, en otras palabras, en “el llano fluir de la información” (Blumenberg, *Naufragio...* 99). Este “llano fluir” se opone a la “oscuridad” del *conceit*, que subyace a los flujos-corrientes de lenguaje, como estado de “tiempo no consumido” (Carson, *The economy...* viii), y “protosemántico” (McCaffery, 2001), previo –“indescrito”– a la formación de la “botella” del lenguaje y la narración del sujeto, “la celda” en la que, según Celan (1999), “estás condenado a / estar de pie” (87). Los tropos son formas de esta progresión que permiten describir y ordenar los cambios relativos que sufren las cosas y sus relaciones, con el tiempo como parámetro. Esta linealidad temporal, desde nuestro *forum internum*, se deposita en la memoria como experiencia personal del transcurso.

Recordemos que en *Lección inaugural*, Roland Barthes (2007) afirma que “la lengua, como ejecución de todo lenguaje, no es ni reaccionaria ni progresista, es simplemente fascista, ya que el fascismo no consiste en impedir decir, sino en obligar a decir. Desde que es proferida, así fuere en la más profunda intimidad del sujeto, la lengua ingresa al servicio de un poder” (54).

Esta afirmación luce un tanto dramática, aunque no deja de ser efectivo que los tropos como “compulsión del lenguaje” parecieran imponerse al tratar de lidiar con los hechos del mundo. Y el primer aliado de aquello, o la primera víctima, es la conciencia de sí, en su necesidad de significación y sentido ante la confusión de la disonancia metafórica. El sujeto busca maneras de dar con el sentido siguiendo un camino que parece natural y que Blumenberg (1995) describe como del “tipo antropogenético” (100). Esto es, situándose en el centro de las posibilidades como medida de los fenómenos por medio de alguno de los tropos. Si la memoria y los tropos, como el sistema de configuraciones de los “sucesivos montajes de estructuras y funciones” (Simondon 256), no nos ayudan en el reconocimiento-fichaje de algo que nos sucede, de algo que leemos-oímos, muy posiblemente estemos ante lo que aspira el poema: no una certeza epistemológica, sino que una exploración, un “testeo” de los instrumentos de medición/mediación lingüísticos. El individuo, cuyo equipamiento cognitivo está, al menos parcialmente, creado por una comunidad cultural específica, se encuentra al mismo tiempo constantemente modificándolo.

La forma de salir de la trampa de los tropos y de la refracción del lenguaje y su sombra sería, en palabras de Ankersmit, un proceso de “metaforizar la metáfora” (135). Esto es, “la eliminación de la metáfora y, por ende, del aparato epistemológico entero que se origina en la metáfora”. De esta manera se genera “el oxímoron de ‘el punto de vista de la ausencia de puntos de vista’”, como el resplandor que es condensación de oscuridad en la estética de Tanizaki (2005). Al metaforizar la metáfora podríamos acercarnos a la intuición-límite-vórtice entre lenguaje y flujo del “azar de los sucesos” (De Rokha 33). Jean Luc Nancy (2014) se refiere a algo similar al definir a la poesía, en nuestra época, como “lengua apócrifa”:

Porque diríamos al fin que es la misma lengua: es la misma lengua la lengua misma, la misma ella misma, diferente de ella misma deslizándose sobre sí. No es otra, ni una hiperlengua, ni una metalengua, ni un idioma elucubrado. Ningún cambio de orden ni de expositor de enésimo grado. Toda lengua es apócrifa, auténticamente, y es quizá a fin de cuentas todo lo que dice la poesía. [. . .] Lengua apócrifa: sin autenticidad, sin autoridad, sin autor testado, sin reconocimiento de doctores, de leyes ni de asambleas: pero la ley y la asamblea, y el autor autorizado, es ella misma, la lengua. Lengua apócrifa: llena de prodigios y de sortilegios, de milagros y de visiones, de gnosis, de magias: pero todo lo que es revelado nunca es más que la lengua misma, y cómo ella revela que no hay nada que revelar, nada de ultralengua, sino que es la lengua misma incansablemente su propia cesación, su interrupción, y además el gesto y la cosa, el momento y el humor. (7-8)

El pensamiento de Nancy claramente se inscribe dentro de la perspectiva que compartimos. Como con Levinas se reconoce la realidad del lenguaje y su imagen “diferente y deslizándose

sobre sí” (52-53). No es la lengua del poder y la razón (Barthes, 2007; Foucault, 2014), sino que una lengua sin “autoría” ni “autoridad”. Notemos que Nancy, luego de una serie de alegorías, concede a la lengua un aura sobrenatural con “prodigios” y “sortilegios”. Así es, dice Nancy, pero son misterios de lo completamente transparente que no dejan de confirmar el movimiento del objeto y su imagen. Esta lengua es la poética, “siempre apuntando más lejos que todo lo que se puede decir de ella, deshonrada o magnificada” (7). Este ir más allá, tal como señala Ankersmit, o Blumenberg, o Rorty, fuerza a la lengua a ser “la misma ella misma, diferente de ella misma deslizándose sobre sí. [. . .] Toda lengua es apócrifa, auténticamente, y es quizá a fin de cuentas todo lo que dice la poesía”. Entonces el conocimiento que se desprende del poema no es más que la autoafirmación de la metáfora poética, que consiste en poner en evidencia la íntima dialéctica común entre el sujeto y lo otro.

Así, “metaforizar la metáfora”, hasta su eliminación (o absoluta transparencia) genera “el punto de vista de la ausencia de puntos de vista” (Ankersmit 431). La “lengua apócrifa” como una hermenéutica “que procure que ‘la trayectoria del saber’ proceda ‘a una cognición más profunda [. . .] como una re-creación en el pensamiento del Ser no creado’ (Iser 280). O, de otra manera, el poema pasa a ser “un intento operativo que obtiene su notoriedad en función de lo que descarta” (231). No se trata, como vemos, de comprender lo que el lenguaje nos dice del mundo bajo la estructura de un tropo, sino que, de disponer del lenguaje para descomponer tal sistema a través de un desajuste de su transparencia comunicativa, enrareciéndolo. En el siguiente fragmento de *Caller* de Tom Raworth (2010), por ejemplo, los cambios de dirección verso a verso alcanzan la claridad de un planteamiento rector, que sirve para reflejar lo que planteamos:

[. . .]

extraña menta solar

tu buey de tiro

rectifica la raíz de pantano

comprender lo que

la intuición

escribe en el lenguaje



toda esa cosa amarilla

brotaba del suelo

al amanecer

contra colores borrosos

sobre mis parpados cerrados

bailan

[. . .] (mi trad.; 36)

El sentido de estos versos parece no cuajar premeditadamente. El poeta (y el lector) es aquí la combinación, dos imágenes “una extraña menta solar” y un “buey de tiro”. Hay algo de planta sagrada o de ritual en el lirismo de la hierba medicinal aromática relacionada con el sol (la luz, Apolo, la creación, la razón, la lírica). El contrapeso es total con “el buey de tiro”, una herramienta de trabajo a estas alturas arcaica, aunque vigente; un remanente de los orígenes de la cultura. Lo simbólico y lo concreto-práctico de ambas imágenes son evocados para corregir la raíz de “pantano”. Si el poema le habla al poeta esa “raíz” se refiere al “pantano” en tanto palabra: el poeta (sutil y tosco, menta y buey) debe recomponer los orígenes de una palabra que refiere a un lugar de fermentación. La alusión es poética tradicional en el sentido de que el poeta es quien trabaja más intensamente con el lenguaje, sinónimo de pantano o lugar de fermentación de signos y códigos, que una vez creados van mutando y descomponiéndose. Pero los tres versos que siguen explican que tal tarea no es una cuestión meramente simbólica, no se trata solamente de ofrecer otro sentido, sino de “comprender” la configuración que favorece el acto intuitivo “en el lenguaje” (que es el pantano). Entonces, lo inesperado, lo inclasificable, lo que Celan (1990) llama “indescrito” (87), en este poema de Raworth es “una cosa amarilla” que sale de la tierra. En todo caso no parece una situación hostil, o no meramente extraña, ya que el “amanecer”, la retirada de las sombras (símbolo de creación, formación del sujeto), alcanza al “buey de tiro”, el poeta-lector, quien con los ojos cerrados percibe los movimientos (baile) de la luz y la sombra. El movimiento de la luz y la sombra nos remite a la escritura (a la deriva) del poema como dispositivo que “corrige” de tal manera, la “raíz”, el comienzo, el “amanecer”, de la palabra

“pantano” de un lengua que es a su vez resumidero/fermentación/ de la experiencia ancestral que es la “intuición”, humus sin estructura maleable ni trabajable por los tropos, caldo de cultivo de la alegoría. En todo caso, como es costumbre con un poeta como Raworth, la ambigüedad es casi absoluta, salvo porque el lenguaje no puede sino representar. La fragmentación del poema quizá no indica más que eso, fragmentos aislados y cuya relación es de otra naturaleza; entre el “buey de tiro” y la tarea imposible de arar/sembrar en el pantano (¿nuevamente como lenguaje?), la “cosa amarilla” que brota del suelo puede ser un delirar, un síntoma de la razón extraviada, fuera del surco.

Lo anterior es especulación que intenta, como sabemos, “reconciliar representación y concepto”. No hay registros de que Tom Raworth haya intentado explicar sus poemas, pero sí dejó claro que en su idea de la literatura el uso de la razón no debe obstaculizar la creación de estructuras verbales orientadas a propiciar actos de intuición, tal como ocurre en este fragmento. El oxímoron de Ankersmit hace de la metáfora un principio de inmanencia, mientras que los versos de Raworth, al invocar a la intuición, ubican tal inmanencia en el tiempo y lugar que le corresponden: el instante fuera de la memoria, que Anne Carson (1999) llama “tiempo no consumido” (viii). En Raworth el lenguaje no impone tropo alguno, sino que es la materia sobre la que actúa la intuición; momento en que la palabra, dice Jean-Luc Nancy (2014), “es su propio héroe: heraldo de su propia epopeya, historia del poema.”, y que “se coagula sobre el borde exterior del sentido” (9-12).

Somos concientes, entonces, de que la posibilidad de la poesía como doctrina epistemológica debe tener en cuenta no solo la grieta que hay entre palabra y objeto, sino además debe considerar que en el espacio entre las orillas de la grieta se establecen formas posibles y establecidas de reconciliación (cuatro tropos específicos) que operan como verdadera “compulsión” innata del sujeto, y que imponen un tratamiento de la cosa, la irrefrenable voluntad por decir del ser humano. Por esta razón, sostiene Rorty (2009), es inútil preguntarse sobre la naturaleza de la verdad (o la verdad de la naturaleza), así como no es posible una teoría del sentido, último reducto del positivismo lógico (xiv-xv). La actitud “antirepresentacionalista” exige consecuentemente evitar el vocabulario representacional que autoriza el uso teórico de nociones del tipo “verdad” (como correspondencia al hecho) o “referencia” (relación natural entre palabra y mundo). Tampoco correspondería preguntarnos por la naturaleza de la mente, y el conocimiento. Sí debemos, en cambio, fijarnos en el modo como generamos el vocabulario con

que nos referimos a tales cosas (xv). En este sentido, Ankersmit –explicando a Rorty– afirma que “los problemas que se refieren a la relación entre lenguaje y realidad no deben transformarse en problemas que se refieran a los mecanismos de nuestras mentes”, pues tales problemas “solo se resuelven al descubrir lo que en realidad creemos y las razones que tenemos para hacerlo” (141). Esto nos devuelve a Foucault (2016) y el problema del conocimiento de sí, ya que, como vimos, no contamos con tal “fundamento positivo de la hermenéutica de sí” (124). De esta manera los “agujeros negros en la metáfora” anulan-cancelan-atenuan el control del principio de razón, ponen en pausa por un instante la generación de sentidos que impone la preeminencia y jerarquización que se desprende de la primera persona y su historia. Dice Ankersmit: “No vemos la realidad (pasada) a través del lenguaje; el lenguaje del historiador no es un medio que desee borrarse a sí mismo” (143).

Pero el poeta quiere expresarse, pertenecer o volver, como se suele decir, porque en su caso el *forum internum* no es “la metáfora cartesiana de la esencia cristalina del sujeto conciente o del lenguaje que emplea” (Ankersmit 143), sino la metáfora misma como pulso discursivo. Siendo imposible la transparencia del lenguaje, la poética se concentra en la evidencia de la opacidad del mismo para hacer de ella el plano de inmanencia de lo inconceptuable-irrepresentable, que nos enfrenta a las imágenes, por decirlo de alguna manera, desnaturalizadas, que brotan (“esa cosa amarilla / brotaba del suelo”) del instante de pura intuición. En palabras de Agamben (2009), “no es inmanente a algo, sino solo a sí mismo” (70). Esto último nos permite retomar la imagen del Cuerpo sin Órganos (CsO), sugerida por Deleuze y Guattari (1998), tal como la introdujimos, como metáfora, imagen, o visualización posible para el *conceit* de la propia metáfora. En él no reside el significado o el sentido de un dispositivo literario, el que sea, porque –dicen Deleuze y Guattari– “no se tratará de comprender nada en un libro, solo se preguntará con qué funciona, con qué conexiones hace o no pasar intensidades, en que multiplicidades introduce y metamorfosea la suya, con qué cuerpos sin órganos hace converger el suyo” (10). Entonces, ya que la “disonancia” de la metáfora nos sitúa en las zonas de la oscuridad/ambigüedad y la intuición (ante lo “inconceptuable-irrepresentable”), la atención recae en el funcionamiento de las partes de la imagen, el tipo de refracción producida por “los agujeros negros de la metáfora” (Raworth, *Windmills...* 36) que erosionan con oscuridad y ambigüedad los flujos de la experiencia del mundo exterior e interior, y cuya sedimentación o precipitado, define al proceso

de individuación, de la conciencia de sí, la forma en que el *forum internum* y los tropos producen un cuadro de la realidad.

Usando los principios propuestos, estamos ante una poética de lo inconceptuable irrepresentable, que “metaforiza la metáfora” para dar con el “tiempo no consumido” de una lengua apócrifa, del *conceit* anacrónico-intempestivo de lo inmanente. Planteándose también como un ataque al *forum internum*, a la mente ordenadora, que crea al sujeto bajo parámetros de la memoria que miden los flujos de los fenómenos y de las corrientes mentales en la duración del tiempo. Esta posición despoja al sujeto de cualquier verdad absoluta. Es por esto que Blumenberg afirma que las metáforas, ya encajadas en algún registro, no solo son formas de popularizar tipos de modelos (por construcción de analogías), sino que se tratarían de representaciones que pueden provocar fuerzas operacionales por sí mismas, que generan discursos, que producen metáforas. No existiría una verdad, sino tropos y relaciones intertextuales.

No habría ganancia aparente en la creación poética en este llegar al límite de la metáfora para anularla: se sospecha del lenguaje y se pone en duda la prioridad del sujeto y la certeza del Yo soy. Visto así, es posible que el único conocimiento unido a algún tipo de verdad positiva no sea otra cosa que la más elemental experiencia del fracaso. La paradoja es que, ante la imposibilidad de alcanzar una verdad, el sujeto vuelve a sí mismo no como un sitio familiar que se da por descontado, sino como un tiempo-espacio que debe explorarse, para decirlo de otro modo, se trata del clásico “conócete a ti mismo”. Ante la paradoja, la aporía y la imagen poética, el sujeto debe crear una nueva memoria. Esta creación-solución (en el abismarse/arrojarse) es el instante antihistórico que propone Nietzsche, el momento intempestivo/contemporáneo de Agamben, o el tiempo no consumido de Carson, en que el sujeto es otro; instante-válvula que re-dinamiza el flujo/corriente/río del “azar de los sucesos” (de Rokha 33). Por esta razón, por la oscuridad de toda representación verbal, oscuridad equivalente a la sombra del sujeto respecto de sí mismo, afirmamos que todo poema sería esencialmente un “describirse” del sujeto y su narración. El *conceit* significa adentrarse en la polaridad (estímulo-reacción de lo vivo) de lo que percibimos, hasta distinguir y resistir la compulsión del lenguaje que se impone y ordena el flujo mental. Ya que, en el tiempo y con el uso, la metáfora y un sistema de metáforas configuran una tradición (a su vez una metáfora) de una serie constante de tropos.

El poeta Gonzalo Millán entendía por “describirse” el borrar o minimizar todo lo posible la necesidad (sentido) del sujeto y la mente en la relación entre lenguaje y realidad. Es así, agregamos, que el describirse significa alcanzar un lenguaje “anómalo”, que en un afán antirepresentacional, debilita los componentes biográfico-autobiográficos a través de la metáfora que funciona como “una regresión permanente” y como “destrucción de puntos de vista privilegiados.” (Ankersmit 436).

Todo aquello confluye, de modo que podríamos sostener, que la “metáfora absoluta” intraducible de Blumenberg, o “lo intraducible” del tiempo “no consumido” de Carson, es en definitiva una configuración lingüística que hace posible su opuesto, la “metáfora narrativa”, ya que la vida, lo vivo, lo esencialmente humano, ya conciente de sí y poseedor de lenguaje, no tolera no comprender. En cualquier caso, si el poema se inclina efectivamente hacia “lo oscuro” y lo ambiguo, o es un truco retórico (la compulsión del lenguaje), es algo que decide el sujeto. Es imposible que una poética como esta pueda ofrecer un “detector” de lo que no es poesía entre todo lo que se ofrece como tal, más allá del enriquecimiento del lenguaje en su pragmática supuestamente lógica.

### 3.4. El yo, “una mezcla de vinagre y aceite de comer”

Contemplando *Las meninas* de Velázquez, Michel Foucault en *Las palabras y las cosas* (2002), sostiene que el poder del cuadro se debe a que en la

[. . .] dispersión que recoge y despliega en su conjunto, se señala imperiosamente, por doquier, un vacío esencial: la desaparición necesaria de lo que la fundamenta –de aquel a quien se asemeja y de aquel a cuyos ojos no es sino semejanza–. Este sujeto mismo –que es el mismo– ha sido elidido. Y libre al fin de esta relación que la encadenaba, la representación puede darse como pura representación. (34)

La representación es la noción con que, según Foucault, la época clásica aun domina en nuestras formas de interpretación. Y la relación aparentemente natural entre representación, semejanza e imagen, hace de la representación un objeto de contemplación. Sin embargo, advierte el efecto verdaderamente artístico en el trabajo de Velázquez, o el efecto poético, se trata de algo distinto a la semejanza tal como la entendemos normalmente. En este caso la representación es una “dispersión”. Si hay algo que se contempla en este cuadro, esto es “la desaparición necesaria”, “un vacío esencial” del sujeto y de toda semejanza prescindible. Y ese “vacío”, como el resto de las cosas, manifiesta “su enigma como un lenguaje” (53). Foucault no solo traslada la representación pictórica –recordemos la referida preeminencia de la “metáfora ocular” (Rorty 38)– a las palabras, sino que afirma que la imagen, al menos como “enigma” (definido por la dispersión y el vacío) en/desde ella, decanta en lenguaje

[. . .] porque las palabras se proponen a los hombres como cosas que hay que descifrar. La gran metáfora del libro que se abre, que se deletrea y que se lee para conocer la naturaleza no es sino el envés visible de otra transferencia, mucho más profunda, que obliga al lenguaje a residir en el mundo, entre las plantas, las hierbas, las piedras y los animales. (53)

El lenguaje, en la metáfora de Foucault, está larvado en la materia misma, aunque su relación con las cosas no sea evidente. La naturaleza del lenguaje es el misterio del mundo, por lo que el lenguaje es el mundo para el hombre. Emily Dickinson (2015), en el poema “812”, al que nos hemos referido anteriormente, señala en la segunda estrofa: “Un Color se mantiene más allá / En Solitarios Campos / Que la Ciencia no puede abarcar / Pero que siente la Naturaleza Humana” (263). El poema señala un tipo de experiencia tan abstracta como ese “vacío esencial” en la imagen del “Color” que “se mantiene más allá”. Es decir, un color como ningún otro (vacío-lleno de todos los otros colores), libre de semejanzas, inimitable, irrepresentable. Foucault

experimenta ante Velázquez lo que Dickinson apunta como ese color indescriptible. “Sin embargo”, dice Foucault, a propósito de la falta de semejanza,

[. . .] si el lenguaje no se asemeja de inmediato a las cosas que nombra, no está por ello separado del mundo; continúa siendo, en una u otra forma, el lugar de las revelaciones y sigue siendo parte del espacio en el que la verdad se manifiesta y se enuncia a la vez. Es verdad que no es la naturaleza en su visibilidad original, pero tampoco es un instrumento misterioso cuyos poderes solo sean conocidos por algunos privilegiados. (55)

Aquí debemos, en todo caso, advertir que la semejanza prescindible referida por Foucault tiene que ver con la “significación de los signos”; es decir, los discursos de sentido que se agrupan alrededor de esos signos, y no con la “soberanía de lo Semejante” en el cual el “ser enigmático, monótono, obstinado, primitivo, centelleaba en una dispersión infinita” (61). Foucault afirma que este ser “primitivo” (semejanza primitiva) ya no existe, y que es imposible volver a ese origen, “salvo quizá para la literatura –y aun en ella de una manera más alusiva y diagonal que directa–. En cierto sentido puede decirse que la ‘literatura’, tal como se constituyó y designó en el umbral de la época moderna, manifiesta la reaparición, allí donde no se lo esperaba, del ser vivo del lenguaje”. Aparición íntimamente relacionada con el lenguaje dinamizado por un enigma definido por la dispersión y el vacío que es, sobre todo, ausencia de sujeto.

Las observaciones de Foucault afectan la reflexión epistemológica, pues propone otro tipo de conocimiento que se revela solo una vez que el sujeto experiencial, el yo, desaparece (o lo intenta), lo que resulta difícil de concebir, aunque como vemos, es posible considerando el análisis del filósofo francés a *Las meninas*. Detengámonos ahora en este punto, la ausencia del sujeto, pues implica una reversión de casi todo lo que nos indica la lógica y el pensamiento positivo.

Rodolfo Mondolfo (2004) nos recuerda que para San Agustín el conocer implica asumir la duda y el error, que nos dan certeza de nuestra existencia: si me engaño existo (*si fallor sum*). En esa misma línea, continua el filósofo, Descartes en sus *Meditaciones* (1641) llega a dudar de la existencia de todos los objetos físicos (incluyendo su cuerpo), pero no es capaz de dudar de su propia existencia como ser pensante. De modo que se puede dudar de todo, pero si se duda se piensa, y si se piensa se existe: *cogito, ergo sum*. Entonces el conocimiento consiste, primero, en autoconciencia de la que se deduce la “certeza de la propia realidad” (180). Para Campanella, continua Mondolfo, de la autoconciencia se desprende una intuición o “conocimiento inmediato

de sí mismo”, fusión de ser y conocer, que se diferencia de todo otro conocimiento que implique distinción entre sujeto y objeto. De acuerdo a Campanella la intuición primitiva por la cual el alma, en su inmediata y perpetua presencia ante sí misma, aprehende su propia existencia, constituye el principio de toda certeza: solamente de este conocimiento originario y primero (*notitia innata*) de uno mismo puede derivar cualquier otro conocimiento (*notitia illata*). Sin la intuición interior de sí mismo, el espíritu no puede tener aprehensión de nada, porque cualquier percepción, sensible o intelectual, siempre es aprehensión de una modificación del yo, que se transforma parcial y momentáneamente al realizar, en el acto cognitivo, una asimilación de sí mismo a su objetivo. Cualquier conocimiento, entonces, se resuelve en un conocimiento de sí mismo (*semper ergo scire est sui*), es decir, en una modificación de sí mismo, por la acción del objeto (sensible o intelectual) del conocimiento (180-183).

Campanella a diferencia de Descartes considera que el no-yo es parte de la conciencia y la existencia. Cuando dudamos, dudamos de algo, es decir tenemos noticias añadidas (*notitia illatae*) y en ellas justamente encontramos y reconocemos la *notitia innata* de nuestro yo, que no tenemos directa y aisladamente.

Pero si cada *notitia illata* es aprehensión de una modificación del yo, éste no puede transformarse a sí mismo de por sí: de manera que la *notitia illata* incluye en su presentarse también la existencia del no-yo. Y como a su vez la *notitia innata* encuentra su revelación a través del sobrevenir de las *noticias illatas*, así puede decirse además que la conciencia efectiva del yo está vinculada naturalmente con el reconocimiento del no-yo. (183)

Por eso lo añadido, lo extraño, resulta imprescindible para el reconocimiento o la configuración del reconocimiento innato del sí mismo. Podríamos postular, siguiendo esta línea argumental, que la forma poética sería *notitia illata* o *additiva* (o *reflexa*) que posibilita el desocultar de una revelación efectiva y concreta del conocimiento primero y fundamental (*notitia innata*), que por sí mismo nos quedaría oculto (*notitia abdita*).

La *notitia innata* es oculta (*abdita*) no solamente porque en la vida diaria el sobrevenir continuo de impresiones, por su cambio incesante, tiende a oscurecer la conciencia del yo y de su unidad, sino también (viceversa) porque sin ese sobrevenir de impresiones que le ayudan a informarse acerca de la naturaleza, el yo permanecería sumergido en una condición de inconsciencia profunda. (184)

Como vemos esta condición de “desgaste” señalada por Campanella es similar a lo manifestado por Hulme (1924) y Oren Izenberg (2011), tal como vimos al comienzo de la primera parte de esta investigación. Para Campanella, dice Mondolfo, “la *notitia innata* es algo así como el a



priori de Kant que es *conditio sine qua non* para cualquier experiencia, pero no tiene existencia actual anterior y separadamente de la experiencia, sino que se revela en la presentación efectiva de esta” (183). Campanella ha expresado la relación entre la experiencia fluyente (*scientia illata*) y las ideas innatas (*scientia innata*) de la siguiente manera: “la experiencia no suministra al sujeto cognoscente la idea *innata*, sino que ofrece a esta noción fundamental la ocasión de manifestarse”.

El sentido de lo planteado por Mondolfo, refiriéndose a Campanella y su teoría del conocimiento, nos evoca no solo el desgaste que reconocen Hulme e Isenberg, sino que también la aparición del “ser vivo del lenguaje” que menciona Foucault (*Las palabras y las cosas* 61), así como las metáforas del “lenguaje natural” de Derrida (*White Mythology...* 209) y del “lenguaje en estado natural” que es como define Octavio Paz al lenguaje poético (*El arco...* 37).

La literatura, y más precisamente la función poética, parece ser el territorio donde la reflexión puede analizar sus propias formas de percepción e interpretación reduciendo la interferencia del mecanismo que hace posible tal percepción, interpretación y representación de la experiencia: el sujeto. O, de otra manera, la metáfora poética tiende a la atenuación del control que ejerce el sujeto a través del discurso (jerarquización de los significantes) sobre la tensión entre el conocimiento originario y primero (*notitia innata*) y el conocimiento añadido (*notitia illata*). Volvamos, como ejemplo, a Samuel Becket (2008), quien en su ensayo de 1929, “Dante. . . Bruno. Vico. . . Joyce”, junto con afirmar que “[l]a poesía fue la primera operación de la mente humana, y sin ella el pensamiento no existiría” (35), ilustra la forma y el contenido de tal operación a través de la escritura de Joyce: “No es que Joyce escriba *sobre* algo; su escritura es *ese mismo algo*”, escritura “des-sofisticada” (44). Con la “des-sofisticación” comprendemos que se apela a una idea de liberación/descubrimiento de algo esencial, oculto bajo capas de utilería, ornamento cultural, sedimento de metáforas y símbolos. La escritura “des-sofisticada” se orienta hacia la intuición del “lenguaje natural” (poético), que podemos entender perfectamente bajo los términos que acabamos de ver. Un lenguaje no mediado, no premeditado. En este algo natural se expresa también la atracción de lo original, genético, primario, que constituye “*ese mismo algo*”.

Beckett, sobre todo en sus últimas obras, como la pequeña pieza teatral *Not I* (1972), junto con las novelas *El Innombrable* (2012) y *Compañía* (1999), desarrolla la “des-sofisticación” hasta el paroxismo del sujeto, que experimenta la reducción de sí hasta casi no ser más que

discurso alrededor de preguntas incontestables. En *El innombrable*, el hablante es un vórtice-lenguaje que solo puede interrogar desde/por lo elemental, lo “des-sofisticado”, “sobre algo” que “*es ese mismo algo*”: “¿Dónde ahora? ¿Cuándo ahora? ¿Quién ahora? Sin preguntármelo. Decir yo. Sin pensarlo” (43). Un “yo” que sucede solo como intersección de un dónde y un cuándo. Si el “sí mismo”, como indica Damasio (2010), se va desarrollando por capas, este “sí mismo” se llega a percibir exclusivamente como lenguaje en la actividad/movimiento/torsión del pensamiento que es el conocer: ¿dónde?, ¿cuándo?, ¿quién? El sujeto, el “sí mismo”, se pregunta hasta llegar a la imposible e indescriptible “coincidencia de los contrarios”, pues el “sí mismo” resulta ser “*ese mismo algo*” (metáfora poética) que es un retorno a “la primera operación de la mente humana”.

En el enfrentamiento entre el lenguaje literario y el sujeto, o entre la metáfora poética y el sujeto, o entre el lenguaje natural y la conciencia de sí —que se expresa en el ejemplo de Beckett, Joyce y Vico— el sujeto, o la pulsión autobiográfica del sujeto, se aleja del lenguaje natural en la sedimentación de formas y metáforas, en la decantación de símbolos, discursos, tropos; o lo que Foucault (2002) llama la “significación de los signos” (61), que configuran conceptos, metáforas, imágenes y ópticas sobre el mundo. Recordemos que para teóricos como Kristeva, Derrida, Deleuze y Blanchot, el primer impulso creativo es pre-simbólico, anterior a la significación de los signos. Tal significación es el discurso de la tradición que opera también como ortopedia que facilita al impulso de la atención y la voluntad un cauce hacia el sentido/significado de alguna interpretación.

El sentido y la interpretación son las funciones que hacen posible la aparición y el empoderamiento del sujeto en la conciencia. Paul de Man (1991) se pregunta “¿qué relación se produce en el acto crítico entre conciencia del autor y la del intérprete?” (46). El *dasein*, dice De Man, reivindica la idiosincrasia lingüística del sujeto. El sujeto no solo hace (acción gramatical) sino que es objeto (intersubjetivo) de sí mismo; sujeto de conciencia, de pensamiento y del discurso, en donde él es objeto “intersubjetivo de análisis”. El “Ser” ontológico (*Sein*, en alemán; *being* en inglés) se encuentra detrás, o debajo, del “Ser” (*Selbst*, en alemán), del yo, sujeto; la identidad dinámica del hombre “que se constituye en el mundo, en interacción con otros sujetos”. En Ortega y Gasset, de acuerdo al pensador belga, este es el sujeto histórico del “Yo soy: yo y mi circunstancia”, cuya misión existencial o histórica consiste en la autorrealización: llegar a ser un “yo mismo”, auténtico, una “mismidad” (45).

De Man sostiene que el sujeto histórico o dinámico -el *dasein*- “que se constituye en el mundo”, coincide con la idea de la función esencial que tienen las alteraciones, los cambios, las interrupciones tal como lo plantea Foucault en *Las palabras y las cosas*. Al comentar este libro del pensador francés De Man sostiene que son las interrupciones, las discontinuidades, los errores y alteraciones del discurso, los que “introducen discontinuidades radicales en la historia de la conciencia” (46). Es la aparición del elemento discontinuo lo que altera la convención y es en esa alteración, que el “pensamiento” “se entiende a sí mismo en la raíz de su propia historia”, y que “podría establecer con toda seguridad lo que ha sido en sí misma la verdad solitaria de este acontecimiento”. La naturaleza de los acontecimientos, continua De Man, representan capas de continuidades (de flujos, dirían Deleuze y Guattari) que no se pueden explicar “a través del vocabulario de una sola disciplina intelectual”. Un acontecimiento, sostiene de Man nuevamente citando a Foucault, es una experiencia radical “que se extiende por toda la superficie visible de nuestro saber”. Un acontecimiento es algo de lo que somos concientes.

De Man entiende que Foucault, para analizar la conciencia, distingue dos caminos interpretativos: 1. La descripción de “los signos externos de las transformaciones [. . .] dentro de las formas manifiestas y observables de la existencia” (47); y 2. El “pensamiento que se entiende a sí mismo en la raíz de su propia historia”. Que, desde esas dos posibilidades, Foucault optara por disciplinas en el nivel de lo empírico y lo concreto (economía, política, sociología, etc.) para indagar en la conciencia, refleja, para De Man “el intento por comprender desde adentro, los movimientos de la conciencia mediante un acto de autoreflexión”. De modo que, paradójicamente, el yo del sujeto (el ser experiencial), resulta imprescindible para que tal reflexión acontezca, pues de ella se desprenden ideas, formas y procedimientos que permiten intuir el principio activo o la raíz de lo poético, o de una categoría constitutiva del ser poético. De Man, a propósito de la teoría literaria alemana, lo expresa de la siguiente forma:

En el estudio literario, la cuestión del yo surge bajo la forma de una desorientadora red de relaciones, a menudo contradictorias, entre una pluralidad de sujetos. Se da primero, como en la tercera Crítica de Kant, en el acto de juicio que se sitúa en la mente del lector; y después en la relación, al parecer intersubjetiva, que se establece entre el autor y el lector. La cuestión del yo rige la relación intencional que existe, en el interior de la obra, entre el yo constituyente y el lenguaje constituido; y puede buscarse, por último, en la relación que establece el yo consigo mismo por mediación de la obra. (49)

A pesar de la densidad de la cita, podemos desprender a lo menos tres cosas importantes: 1. El yo es un tema confuso pues estamos en “una pluralidad de sujetos” que representan una “red de relaciones, a menudo contradictorias”. 2. Existe en Kant como “acto de juicio en la mente del lector”, así es que un yo decide/interpreta/experimenta lo que lee, y esta experiencia establece “una relación intersubjetiva entre el autor y el lector”. 3. El lector (categoría que incluye al propio poeta) enfrenta a otro, escucha a otro, que lo llama, lo nombra, lo interpreta, lo increpa, lo interroga, le narra, etc. Si el lector es el poeta: ¿Qué tan parecido a sí mismo es?, ¿se reconoce? Esta intersubjetividad complejiza las relaciones porque uno, son dos, dos son tres y de allí surgen “las diez mil cosas”, la pluralidad del acontecimiento, del caso, del mundo constituido por la red de relaciones intersubjetivas. En esta situación, continua De Man:

Tenemos, desde un principio, cuando menos cuatro tipos posibles y distintos de yo: el yo que juzga, el yo que lee, el que escribe, y el que se lee a sí mismo. La tentativa de encontrar el nivel común en el que estos niveles del yo coinciden, y, por lo tanto, de establecer una unidad de la conciencia literaria, da principio a las dificultades metodológicas que plagan los estudios literarios. (49)

Para unificar en un nivel general, debemos encontrar un elemento común, un patrón, o las que serían “las categorías constitutivas de su ser”, en este caso del ser “de cuatro tipos posibles y distintos de yo”. El poeta, en tanto artista, hacedor de algo que consideramos un intento expresivo de máxima intensidad, podría aunar los cuatro tipos de yo en el poema que es un leer/escribir e interpretación de sí mismo en virtud de aquella intensidad expresiva particular, generadora de discursos, como lo señala Todorov (98).

Cualquier sujeto reúne los cuatro yo en un rizoma (red/juego) de intensidades variadas en el tiempo y el espacio. Cada capa de acontecimiento fosilizado en cada símbolo es una disposición-tiempo-lugar distinta, a punto de entrar en diálogo por oposición/afinidad o rechazo/atracción con el resto de los elementos que lo componen. La representación poética, así, late o pulsa compuesta por una red de flujos que se resuelven en espirales que se desplazan por la superficie que percibimos. Comprendemos, a través de tal imagen, que el yo que percibimos, el yo mismo, es aquello que se lee a sí mismo como la interacción de los cuatro yo, que no son, cada uno, una óptica narrativa, una interpretación sobre el texto que es la experiencia.

Llegar a la comprensión del sí mismo con la imagen demanda un proceso de síntesis, en el sentido del desprendimiento, la desnudez, del lenguaje “des-sofisticado” de Beckett. “[E]ste rigor reductivo”, dice De Man, “que quiere ver al yo solo como se perfila sobre un fondo de categorías

más fundamentales, exige un esfuerzo constante y difícil de vigilancia interpretativa” (148). Vigilancia que se traduce en el vacío que contempla Foucault en *Las meninas*, y que para De Man significa el proceso de renuncia del yo. Con “Voy a hablar de la esperanza” de Cesar Vallejo (2014) contamos con un ejemplo de esta atención del sujeto sobre sí para desprenderse de las capas de sí:

Yo no sufro este dolor como César Vallejo. Yo no me duelo ahora como artista, como hombre ni como simple ser vivo siquiera. Yo no sufro este dolor como católico, como mahometano ni como ateo. Hoy sufro solamente. Si no me llamase César Vallejo, también sufriría este mismo dolor. Si no fuese artista, también lo sufriría. Si no fuese hombre ni ser vivo siquiera, también lo sufriría. Si no fuese católico, ateo ni mahometano, también lo sufriría. Hoy sufro desde más abajo. Hoy sufro solamente.

Me duelo ahora sin explicaciones. Mi dolor es tan hondo, que no tuvo ya causa ni carece de causa. ¿Qué sería su causa? ¿Dónde está aquello tan importante, que dejase de ser su causa? Nada es su causa; nada ha podido dejar de ser su causa. ¿A qué ha nacido este dolor, por sí mismo? Mi dolor es del viento del norte y del viento del sur, como esos huevos neutros que algunas aves raras ponen del viento. Si hubiera muerto mi novia, mi dolor sería igual. Si la vida fuese, en fin, de otro modo, mi dolor sería igual. Hoy sufro desde más arriba. Hoy sufro solamente.

Miro el dolor del hambriento y veo que su hambre anda tan lejos de mi sufrimiento, que de quedarme ayuno hasta morir, saldría siempre de mi tumba una brizna de yerba al menos. Lo mismo el enamorado. ¡Qué sangre la suya más engendrada, para la mía sin fuente ni consumo!

Yo creía hasta ahora que todas las cosas del universo eran, inevitablemente, padres o hijos. Pero he aquí que mi dolor de hoy no es padre ni es hijo. Le falta espalda para anochecer, tanto como le sobra pecho para amanecer y si lo pusiesen en la estancia oscura, no daría luz y si lo pusiesen en una estancia luminosa, no echaría sombra. Hoy sufro suceda lo que suceda. Hoy sufro solamente. (216)

No parece haber mucha diferencia entre el *Innombrable* de Beckett y el hablante del texto de Vallejo. El sujeto se desprende capa tras capa de aquello que lo define o podría definirlo como sujeto con su personalidad. Cada una de esas capas es a su vez una metáfora, un discurso: el de la fe, el del enamorado, el del poeta/artista que contempla el mundo. En la última estrofa alcanza el punto de aquello que no es generado, ni genera, anterior a los padres y al de los hijos, y allí solo existe la pura percepción que es el puro dolor de ser, de existir. Dolor que estimula la formación de esos discursos que configuran las capas del sujeto y que le permiten paliar ese dolor elemental. Tal como afirma De Man, todo esto nos pone ante una situación paradójica, pues el yo que se lee a sí mismo (y reúne a los otros tres yo) en una especie de autorrealización, no experimenta una “expansión” del sí-mismo/yo-mismo; al contrario, experimenta una

“contracción o la reducción que se opera en el yo cuando este se dedica a la actividad literaria” (50). Esta contracción del yo significa, desde el ángulo opuesto, la “plenitud” de la forma del mundo que crea el autor. Esta plenitud de la forma (la obra literaria), no implica, siguiendo esta lógica, “la totalidad correspondiente del yo constitutivo”. En este sentido, de acuerdo a De Man,

[. . .] Lo acabado de la obra procede de la autorrealización de la persona que le da forma. La distinción entre el yo personal del autor, y el yo que obtiene de la obra cierta totalidad, se manifiesta concretamente en esos destinos divergentes. Esta divergencia no es, por lo tanto, un fenómeno contingente, sino un aspecto constitutivo de la obra de arte como tal. El arte tiene su origen en, y por medio de, esta divergencia. (50)

Es decir, la autorrealización es, para volver a las palabras de Beckett, “eso mismo” que es la obra, que en este caso además consiste en la “divergencia” entre el yo autorial y el yo de la totalidad (trascendental) de la obra. La distinción entre los yo de la “divergencia” significa escuchar a las partes de esta polaridad, distinguirlas, y considerar cual de las dos será el componente cohesionador del discurso: la fuerza de gravedad del sujeto autorial, o la dispersión del lenguaje natural. De esta ecuación emerge ese otro de la obra.

Resulta plausible relacionar las imágenes/metáforas del lenguaje natural y las del lenguaje des-sofisticado con una forma o varias formas o protoformas mentales y lingüísticas, de una “atención desinteresada”, vale decir, aquella menos sometida al “influjo perturbador que el sentimiento, la imaginación y la asociación mental ejercen sobre nuestro pensamiento” (Mondolfo 179). Y este tipo particular de atención, tendería al lenguaje natural des-sofisticado porque, como dijimos anteriormente en el capítulo “Metáfora poética”, la realidad es múltiple y lo múltiple “*hay que hacerlo*, no añadiendo siempre una dimensión superior, sino al contrario lo más simplemente posible, a fuerza de sobriedad. [. . .] Substraer lo único de la multiplicidad a construir, escribir a n-1” (Deleuze y Guattari, *Kafka...* 15). Para Deleuze y Guattari la obtención de metáforas no simbólicas ni significativas demanda “ir siempre más lejos en la desterritorialización . . . a fuerza de sobriedad, en intensidad, pero en el sentido de una nueva sobriedad. [. . .] Oponer un uso puramente intensivo de la lengua a cualquier uso simbólico o incluso a lo significativo o simplemente signifiante. Llegar a una expresión perfecta y no formada, una expresión materialmente intensa” (32-33).

Es esta sobriedad (la del lenguaje natural, la de una atención desinteresada), como vimos, indispensable para articular efectivamente una expresión/representación rizomática equivalente

al aspecto múltiple y abigarrado del mundo: la *poikilométi*s griega que reúne todas las formas que adoptaban las mentes de Apolo y Hermes: “el color como un cuadro o una alfombra o la cola de un pavo real, pero también era artificiosa y construida como un poema o como un discurso elegante; era intrincada y enigmática como los nudos, los laberintos, las constelaciones celestes y la labor de las abejas” (Citati 36).

El conjunto de los distintos yo del sujeto experiencial para alcanzar la intensidad poética debe tender a un lenguaje radicalmente sobrio, sobriedad que exige reducirse a sí mismo en un acto de atención desinteresada. Recordemos, nuevamente al *Innombrable* de Beckett, que siendo voz de lo innombrable, no puede sino volver a un comienzo balbuceante de las preguntas elementales: “¿Dónde ahora? ¿Cuándo ahora? ¿Quién ahora?” (43). Como ya vimos al describir a la metáfora poética en la primera parte, la sobriedad apela precisamente a palabras/metáforas arcaicas o atómicas. El pasaje citado de Beckett no es una secuencia retórica-profética-narrativa, sino que se orienta a la intuición del “retorno poético” que es, como hemos dicho anteriormente, en palabras de Blanchot (2001): “[l]a afirmación de una claridad primera” (31). Se trata de la sobriedad entendida como expresión individual despersonalizada.

Vemos entonces que el sujeto, la conciencia de sí, se opone o contamina, desde esta perspectiva, con la intensidad del lenguaje poético. El poeta/lector oscila entre la atención y el desprendimiento. En el poema escuchamos algo ajeno –lo improbable y lo que no sabemos– surgiendo desde los yo del sujeto y la conciencia, y para ello el poeta (como músico que improvisa) mantiene una cierta vigilancia (al interior de la espontaneidad, dada por la propia espontaneidad) sobre sí mismo, sobre su “desinterés” en la relación que establece con sus materiales y el resultado de su trabajo.

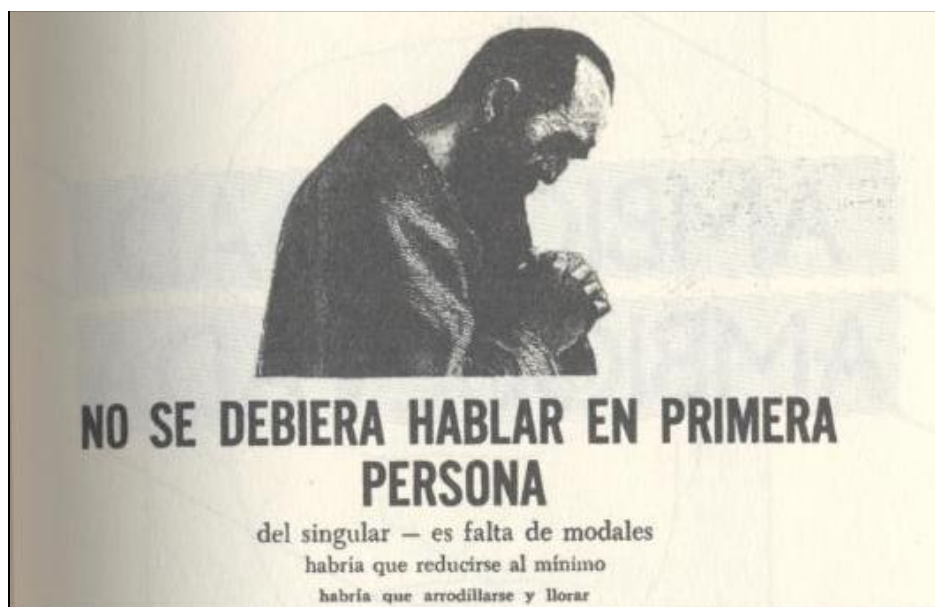
De acuerdo a William James (2017) la conciencia es una entidad que solo “indica una función” (21), “un mero nombre para indicar que el ‘contenido’ de la experiencia *se conoce*” (17). Para James la conciencia “[e]s un nombre para una nulidad y no tiene derecho a un lugar entre los primeros principios”. La conciencia, en definitiva,

No es, en una palabra, más que el correlativo lógico del ‘contenido’ en una experiencia cuya peculiaridad es que el hecho viene a la luz en ella, que tiene lugar un darse cuenta del contenido. La conciencia como tal es enteramente impersonal: el ‘sí mismo’ y sus actividades pertenecen al contenido. Decir que yo soy autoconsciente, o consciente de manifestar una volición, solo significa que ciertos contenidos, cuyos nombres son ‘sí mismo’ y ‘esfuerzo de voluntad’, no carecen de testigo mientras ocurren. [. . .] Se estima que la conciencia sobresale y se siente como una suerte de

fluir interior impalpable que, una vez conocido en este tipo de experiencia, puede igualmente detectarse en las presentaciones del mundo exterior. ‘En el momento en que tratamos de fijar nuestra atención en la conciencia y ver distintamente *qué es*’, dice un pensador reciente, ‘parece desvanecerse. Es como si tuviésemos delante una mera vaciedad. [. . .] ‘La conciencia (*Bewusstheit*)’, dice otro filósofo, ‘es inexplicable y difícilmente descriptible, y sin embargo todas las experiencias conscientes tienen esto en común: que lo que llamamos su contenido guarda una referencia peculiar a un centro que damos el nombre de ‘sí mismo’ y en virtud de cuya exclusiva referencia el contenido es subjetivamente dado o aparece. . . (25)

De modo que la relación del poema con la voz autoral es la del testimonio. El sujeto, su conciencia, es testigo de la “necesidad ‘epistemológica’” que conlleva la percepción. El testimonio, por otra parte, la voz del testigo que se desvanece en “la mera vaciedad”. Aunque indescriptible, tal vaciedad se cubre con la acumulación de discursos, de tropos, que cuentan/narran la “necesidad ‘epistemológica’”.

En nuestra tradición nacional podemos ilustrar esta tensión entre el yo-sujeto-poeta y el lenguaje-poema, mediante el siguiente artefacto de Nicanor Parra (2006):



(367)

Un “reducirse al mínimo” ¿para qué? Para no osar hablar “EN PRIMERA PERSONA”, para eludir la interferencia del “YO”. Es decir, de los límites del lenguaje, de su fosilización, banalización y automatismos. Podríamos decir que en la articulación del “yo”, la propia conciencia es interferencia para sí misma. Rodolfo Mondolfo (2004), citando al renacentista Campanella, menciona, como ya vimos, “el influjo perturbador del sentimiento, la imaginación,



y la asociación mental” (179) sobre el pensamiento. En ese sentido, el “chiste” del artefacto de Parra es una “ironía” bastante seria a costa del narcisismo (o falta de desinterés) del poeta, y las convenciones asociadas a lo poético y lo lírico. Para que haya egoísmo, dice Nietzsche, citado por Deleuze (2013), “sería necesario que hubiera un ego” (16). La convención es la fosilización de la suma de interferencias que son las formas del egoísmo. El tono confesional del artefacto es una “parodia” de la convención del poeta lírico y su estilo. Es así que la importancia atribuida al yo empírico/lírico y su conciencia es tal, sostiene William Rowe, que la convención, de manera tácita, establece que,

[L]a imagen que aun recibimos es que la confesión constituye la verdad interna, de ahí la moda ininterrumpida del modo confesional en la poesía. Pero el problema es que el estatuto de la confesión demanda una autoridad mayor cuya mirada distingue y certifica el verdadero ser. [. . .] se supone que los poetas líricos usan la primera persona singular como marca de sinceridad. (6)

Quizá la única confesión posible para el poeta contemporáneo es la que acaba en el mutismo, ya que la perspectiva convencional espera y demanda un discurso distinto al que puede ofrecer el lenguaje natural des-sofisticado / sobrio / desinteresado que distingue a la poesía. Pero la confesión no es (necesariamente) una prueba de sinceridad. La conciencia es parte interesada al hablar del sí mismo. El artefacto de Parra aborda el conflicto del poeta entre los deseos personales y la experiencia concreta del mundo. Desde Hesíodo estamos advertidos: la inteligencia miente y el lenguaje engaña. Y, desde Saussure, la distancia y diferencia entre significante y significado tiñe de incertidumbre todo conocimiento. Sin embargo, el poema sí puede funcionar como una sonda y explorar “los contextos que producen la subjetividad, o más precisamente los contextos y los medios a través de los cuales las cosas y asuntos se involucran en la producción del momento presente” (Rowe 30). El artefacto de Parra, en este sentido, ilustra el tipo de control que ejerce un poeta sobre el “yo-mismo”, estableciendo la horizontalidad con el resto de sus congéneres a partir de la duda, ironizando sobre sí o atenuando su relevancia al reconocer su condición de sujeto en el error, que es el propio “yo-mismo”, la primera persona del singular. Podemos, también, complementar el sentido de este artefacto con el poema “Epitafio” (2006), en el que Parra vuelve sobre sí: “Ni muy listo ni tonto de remate / Fui lo que fui: una mezcla de vinagre y aceite de comer / ¡Un embutido de ángel y bestia!” (29).

Este plano de lo común se sostiene en una polaridad irreductible alegorizada con el vinagre y el aceite de comer. La única responsabilidad (parte de su ética) que se desprende de esta combinación (el poeta como cualquier sujeto), es la de cambiar (como en un juego) de nombre

las cosas, alterarlas, modificarlas en el nivel elemental del sonido y la palabra. El mismo Parra lo sostiene también en “Cambios de nombre” (2006): “Mi posición es ésta: / El poeta no cumple su palabra / Si no cambia el nombre de las cosas” (85).

El efecto poético es, necesariamente, un cambio o perturbación al nivel del lenguaje. La palabra como proceso de cambio hace del poema en general, y de la imagen poética en particular, un dispositivo (punto, lugar, área, zona) en que el “yo” autoral-cartesiano puede entrar en una espiral de disolución-recreación permanente, para no interferir entre aquello que sucede y la percepción del lector. A mayor distancia entre emisor y lector, mayor libertad de desplazamiento entre los elementos de la experiencia. Para George Steiner (2012) esta libertad invita

a la apropiación por parte del lector. El acto hermenéutico trata de suscitar las incipientes intenciones del autor. Aspira a hacer manifiestos los impulsos y significados del texto, encubiertos o incompletos, sacando a la luz lo que está entre líneas o, como si dijéramos, detrás de ellas. “Excava” significados de los cuales tal vez el autor no era conciente. (214)

En el acto de apropiación, la atención muta en extrañamiento entre las múltiples posibilidades de una incógnita. Cuando esto sucede, cuando la imagen, metáfora o alegoría, de un poema desdibuja o atenúa las vínculos con su punto de origen (una forma de ver, un habla) ocurren, por lo menos, tres cosas importantes: 1. La imagen deja de ser imitación o copia que aglutina símbolos en función de una narrativa específica; 2. El poema logra que la atención del lector se desplace hacia la experiencia de lo otro, lo ajeno que se encuentra no fuera de sí, sino que en el interior de sí (gracias al lenguaje); 3. A partir de este punto, entonces, la imagen poética se manifiesta como un “excluirse” del autor para hacer evidentes e intensificar las posibles relaciones, o sistemas de relaciones y procesos, entre lenguaje, pensamiento y mundo; ejecutadas de manera autónoma, impredecible y espontánea por cualquiera en el acto de la lectura. El trabajo de escribir poemas, afirma Maurice Blanchot en *La palabra ascendente* (2014), al referirse a la obra de Mallarmé, “implica la desaparición elocutoria del poeta [. . .] la obra es la negación final del autor y su supresión progresiva” (16). Esta supresión o erosión del yo autoral permite que el poema logre o intente de mejor forma la desocultación de la praxis.

El yo como superficie variable formada por el límite u orillas de los flujos de la conciencia que a su vez conforman la tensión rizomática del CsO sinonimo de la metáfora/imagen poética; superficie cuyo grosor (geométrico) revela las capas, los detritos fósiles de procesos de transformación y de la “ley de resonancia” que es “categoría constitutiva de su ser”. Patrones de

flujo de órganos y máquinas de deseo. Carencia/necesidad y saciedad/satisfacción. Del saber al “No-saber” (regenerativo) de la oscuridad, de la vaciedad de la conciencia a la que empuja la metáfora poética. Consideremos el siguiente comentario tomado de *La metáfora viva* de Paul Ricoeur (1980):

La retórica de la metáfora considera la palabra como unidad de referencia. Por ese hecho, la metáfora se clasifica entre las figuras de discurso que consta de una sola palabra y se define como tropo por semejanza; en cuanto figura, consiste en un desplazamiento y en una ampliación del sentido de las palabras; su explicación se basa en una teoría de la sustitución. (11)

Esta teoría de la sustitución es el discurso, la retórica. En los intersticios de la “sustitución” se ahonda aquella vaciedad con que William James (2017) identifica a la conciencia. El problema entonces, sostiene Ricoeur, es retórico, y del rol que juegan en el discurso los tropos, la retórica (la sustitución), el yo, el sujeto experiencial y la conciencia. Problema que, como recuerda Ricoeur (1994), Nietzsche ya identificó en el *Cogito* de Descartes: el poder del “Yo pienso” y el “Yo siento” sobre la palabra/metáfora por medio de

[. . .] estrategias retóricas que han sido enterradas, olvidadas e incluso hipócritamente reprimidas y negadas, en el nombre de la reflexión inmediata [Nietzsche] en *El Curso de Retórica* propone la idea innovadora de que los tropos –metáfora, sinécdoque, y metonimia– no constituyen ornamentos agregados al discurso, el que es justamente literal y no-figurativo sino que en cambio son inherentes en la función lingüística más básica. En este sentido, no existe un lenguaje natural no retórico. El lenguaje es figurativo por completo. (mi trad.; 11-12)

“NO SE DEBIERA HABLAR EN PRIMERA PERSONA”, dice el artefacto de Parra, y la “falta de modales” que acusa el poema apunta a la “figuración” del “yo pienso/siento” que domina la sustitución que hace el lenguaje de las cosas. Es una metáfora, el artefacto, que apela al silencio, a la vaciedad del sujeto y la conciencia.

### 3.5. El “yo” que escucha y cede o el poema como regalo, y diálogo desesperado

Como las palabras no son lo que refieren, o son la sustitución de las cosas, la precisión del lenguaje poético depende de una economía que, idealmente, apunta a una elocución/escritura lo menos marcada posible por la emoción, el sentimentalismo y la pedagogía política-moral, es decir, la palabra que nos hace olvidar que se trata de una palabra en uso, y que por encontrarse en uso, en un estado dinámico, secuencial en el tiempo, induce a la lógica narrativa del sentido, a la que tiende el yo soy, el yo pienso/siento.

El sujeto, como tiempo y lugar de la experiencia, o como función del conocimiento, es inevitable. Sin embargo, como vemos, la poética, en tanto lenguaje de ese sujeto conciente, contiene una fuerza que opera a contrapelo de la relevancia del sujeto e intenta alcanzar el límite de la tensión entre lenguaje-sujeto-mundo. La desconfianza ante el “Yo pienso” cartesiano se traduce en una especie de permanente anulación de resonancias autobiográficas. El lenguaje, en este caso, debe reducir la pretensión histórica que, como se ha dicho desde Nietzsche hasta Hyden White, somete al lenguaje a las formas de los tropos y al control del Yo pienso/siento sobre la metáfora.

La preeminencia de las formas narrativas de composición e interpretación, es síntoma de aquel control del que intenta librarse el lenguaje poético. Sin embargo, tal liberación, advierte Ricoeur (1980), no solo es imposible de alcanzar plenamente, sino que también supone un costo a pagar: la pérdida de la relación dialógica con un interlocutor (11). Alcanzar un lenguaje completamente personal, el lenguaje que resulte de una transformación intensa y permanente, supondría el riesgo de que la metáfora proyecte no mucho más que un laberinto intransitable, un recorrido de trampas para la comprensión. En esta rarificación de la lengua reside el riesgo del aislamiento absoluto. Shakespeare, con el personaje de Próspero en *La tempestad* (2000), ilustra perfectamente, entre otras cosas, las consecuencias, el riesgo e irresponsabilidad del especialista, del artista, del filósofo o el sabio consagrado a su disciplina o ciencia. La búsqueda del conocimiento en Próspero termina aislándolo. Su entorno no lo comprende, ni le importa, salvo para aprovecharse. Próspero no comprende lo que pasa en su entorno inmediato ni parece importarle. Su aislamiento también es desprecio por el mundo. Finalmente, Próspero, es incapaz de evitar el colapso, propiciando su fin como jefe de Estado y el exilio junto a su hija.

El error de Próspero, su soberbia y egoísmo directamente relacionados con la búsqueda del conocimiento se resuelve, hasta su crisis, como pura autoafirmación que alcanza su máxima expresión (o última transformación) en la soledad de la isla. Próspero comprende los límites del conocimiento que divide y fragmenta la unidad de la Naturaleza –y la responsabilidad que significa la intervención de la razón (y el lenguaje) en aquella unidad– en el máximo de su poder y sabiduría, que coinciden además con su exilio y soledad. Esto explica que en el momento cuando, finalizando la obra, habiendo logrado todo según sus planes, de manera sorpresiva pida perdón y renuncie a su ciencia, sus libros y sus conocimientos (V. *Ep*). Ese es el momento de sabiduría que restablece la armonía con un gesto de humildad, metáfora con que se intenta proyectar una nueva sabiduría.

Hay algo de espiritualidad oriental en la renuncia de Próspero. Sin pretender profundizar en los alcances de esa relación, sí podemos detenernos en lo crucial que resulta el desprendimiento, o del acto que podemos interpretar como desprendimiento. Tal gesto, como decimos, es metáfora de la renuncia a los símbolos que lo representaban en la configuración de la experiencia: el poder político, el poder de la magia y el conocimiento, el poder del padre y del juez. El lenguaje, como Próspero, debe liberarse de aquello. Una metáfora similar detecta Marjorie Perloff en Wittgenstein, con la imagen de la escalera que debe abandonarse al final del *Tractatus*.

Perloff, en *Wittgenstein's Ladder* (1996), utiliza al filósofo y la interpretación de algunos de sus planteamientos como arquetipo fundacional de la figura del artista moderno y, más específicamente, del poeta. Para la teórica norteamericana Wittgenstein encarna la contradicción existencial moderna: su condición de sujeto extraño allí donde se encuentre (en Viena, en Cambridge, en un pueblito austriaco o noruego), su formación ingenieril técnica y su inclinación a la especulación lingüístico-filosófica, en que se mezcla una actitud positivista y mística al mismo tiempo. Su deseo de enseñar junto con su impaciencia. Y es el lenguaje de esa incomodidad el que Perloff identifica como una poética. Tal lenguaje está definido, como dijimos, por la metáfora de la escalera. Dice Wittgenstein (1999):

6.54 Mis proposiciones son esclarecedoras de este modo; que quien me comprende acaba por reconocer que carecen de sentido, siempre que el que comprenda haya salido a través de ellas fuera de ellas. (Debe, pues, por así decirlo, tirar la escalera después de haber subido.)

Debe superar estas proposiciones; entonces tiene la justa visión del mundo.

7 De lo que no se puede hablar, mejor es callarse. (137)

La metáfora de la escalera es una paradoja final: ante de lo que no se puede hablar, hay que callar, y sin embargo, estoy hablando de ello. De esta metáfora Perloff desprende tres aspectos importantes: 1. La horizontalidad del lenguaje del filósofo, al no ser la escalera dantesca del Purgatorio, ni la antigua escalera del viento de Yeats, sino que una simple y vulgar escala que puede ser llevada a cualquier parte. 2. Luego, el ascender la escalera no puede ser más que lo Gertrude Stein (1972) describe como un “comenzar una y otra vez es una cosa natural” (mi trad.; 516). Perloff (1996) sostiene que Wittgenstein des Cree de cualquier sistema generalizado y un metalenguaje, de la teoría “como imposición sobre la práctica” (8) 3. Por último, se ve en la metáfora un eco heracliano, pues no se sube dos veces la misma escalera (xv-xvi). Estos tres aspectos son importantes, aunque de ellos puede desprenderse una cuarta interpretación: en el seno de la metáfora/alegoría poética hay una polaridad determinada por la oposición entre sujeto y lenguaje. Y el lenguaje, de acuerdo a Wittgenstein, tiene un límite, pero el sujeto (el ser lingüístico) no puede sino decir. Recordemos que, como hemos ya mencionado, para Roland Barthes (2007) “la lengua, como ejecución de todo lenguaje, no es ni reaccionaria ni progresista, es simplemente fascista, ya que el fascismo no consiste en impedir decir, sino en obligar a decir. Desde que es proferida, así fuere en la más profunda intimidad del sujeto, la lengua ingresa al servicio de un poder” (54).

Los distintos procedimientos formales de la literatura en muchos casos representan un esfuerzo por atenuar la condición de “servicio de un poder”. Tal como sostiene Marjorie Perloff (1996) la idea general de la defamiliarización o extrañamiento del lenguaje literario no es exclusivo de las vanguardias. Ideas similares se encuentran ya en Goethe y Wordsworth (53) –y podemos agregar a Blake–. La centralidad de las formas del lenguaje, en la oposición entre lenguaje convencional y literario, es el terreno común en que se plantea la discusión y la especulación teórico-filosófica-literaria. Lo que parece menos claro, sostenemos, es que tal oposición, en el lenguaje literario, se traslada al interior de la metáfora. Allí, en la metáfora poética es donde el sujeto es enfrentado a su concreción como lenguaje disponible, es decir, el centro vacío de la metáfora circundado por los flujos que trazan su superficie, formas y límites en permanente mutación. El *conceit* transforma al sujeto, invierte la gravedad de el sujeto, para que se reconozca como función del conocimiento, y, usando nuevamente una imagen oriental –tomada del Zen– el sujeto no es más ni menos que “un centro impersonal de pura percepción”

(Heine 17). Michel Foucault asume la noción del sujeto desde una perspectiva similar a la imagen que proyecta la frase zen. En *Las palabras y las cosas* (2002) el teórico francés afirma que,

el modo de ser del hombre tal como se ha constituido en el pensamiento moderno le permite representar dos papeles: está a la vez en el fundamento de todas las positividades y presente, de una manera que no puede llamarse privilegiada, en el elemento de las cosas empíricas. Este hecho –no se trata para nada allí de la esencia general del hombre, sino pura y simplemente de este *a priori* histórico que, desde el siglo XIX, sirve de suelo casi evidente a nuestro pensamiento–, este hecho es sin duda decisivo para la posición que debe darse a las ‘ciencias humanas’, a este cuerpo de conocimientos (pero quizá esta palabra misma sea demasiado fuerte: digamos, para ser aún más neutros, a este conjunto de discursos) que toma por objeto al hombre en lo que tiene de empírico. (357)

Desde la ya mencionada desconfianza que Nietzsche instala con respecto a las palabras en el proceso de clasificación e interpretación de la realidad, que culmina con la valoración moral, podemos distinguir una cierta lógica argumental coincidente entre la reflexión lingüística de Wittgenstein, quien insiste en el aspecto positivo, concreto del lenguaje y distinto del sujeto que lo usa, con la fenomenología franco-alemana al indagar en estos aspectos de la experiencia. Como ejemplo, Foucault, en este pasaje, señala la imposibilidad de ahorrarse al sujeto experiencial en tanto “fundamento de todas las positividades” y, por lo tanto, “presente” “en el elemento de las cosas empíricas”. Sin embargo, el sujeto, casi recalca Foucault, es “pura y simplemente” “este *a priori* histórico”. Es decir, aquello que debe haber/suceder en el tiempo y el espacio “histórico”, y que podemos también volver a describir como “centro impersonal de pura percepción” (Heine 17). La impersonalidad de la percepción, Foucault la evoca al advertir que la condición inevitable/insoslayable del sujeto en la experiencia “no puede llamarse privilegiada” ni define “la esencia general del hombre”. Se trata solo de aquello que “sirve” de “suelo casi evidente a nuestro pensamiento”. La atención del científico, afirma el teórico francés, entonces, debe ser neutra (“para ser aún más neutros”) ante el “conjunto de discursos” que constituye el sujeto. La sospecha ante el lenguaje se traduce en una desconfianza en la voz del sujeto, de la primera persona singular, el “yo” que usa el lenguaje, dejando un rastro de discursos en la secuencialidad del lenguaje en el tiempo.

De acuerdo a William James (2017) “pensamientos” y “cosas” son los nombres con que “el sentido común” contrastará siempre todo tipo de objeto (17). El conocimiento descansa en una operación de oposición, de contraste y comparación. La filosofía lleva esta oposición hasta

“espíritu y materia”, “alma y cuerpo”. Así ambas caras de esta oposición se observaban con mismo interés, pero, afirma James, a partir de Kant “el principio espiritual se ha atenuado hasta llegar a una condición enteramente fantasmal, pasando a ser un mero nombre para indicar que el ‘contenido’ de experiencia se conoce”, experiencia de la que más allá de eso, “en propiedad no puede decirse absolutamente nada”. En ese punto conceptual la conciencia es “diáfana”, “transparente” hasta la “nulidad”. La conciencia es simplemente la función de conocer, esto es “la función que los pensamientos despliegan en la experiencia para cuya ejecución se invoca esta cualidad de ser. [. . .] Se supone que la ‘conciencia’ es necesaria para explicar el hecho de que las cosas no solamente sean, sino que sean comunicadas y conocidas” (21).

La neutralidad y la impersonalidad a las que apela Foucault (así como Deleuze y Guattari al referirse al lenguaje de máxima sobriedad) significa por otra parte, reducir los filtros de la autoafirmación y acentuar la percepción y la recepción, de las cosas en el espectro más amplio. La poesía, la alegoría poética que puede o no alcanzar una primera solidificación como metáfora y una rigidez completa como símbolo (siguiendo la gradación de Benjamín), en su insistencia por un principio, por un origen, se traduce en la nostalgia por la verdad, que sería tal origen irremontable bajo capa tras capa de sedimento-discursos, que intenta en algunos casos, notables y dignos de considerarse como ejemplares, empujar la sílaba, la palabra, el verso, como patrones de oposiciones/gradaciones entre palabra y silencio, con el objetivo de superar esa polaridad y las que sean, hasta dar con “una experiencia absoluta no tributaria de dos factores.” (James 19). Ocupando el esquema de James, la intensidad del lenguaje en el poema expresa la intencionalidad subjetiva que desea dejar de ser “entidad” para indicar solo una “función” (21), y esta función es “conocer”. La conciencia de ser se descompone, deconstruye o deshace, para constituir un ser construido por el lenguaje en el lenguaje. La función de conocer como la relación entre lenguaje y pensamiento. Esto no quiere decir que la voz del poema no exista, sino que esa voz es la recepción de un máximo posible e intenta estar disponible para quien lea el poema.

El sujeto es una invención cultural nacida en el siglo XIX. Antes, de acuerdo a Foucault (2002), el sujeto y la conciencia nunca fueron objeto de estudio u observación “pues el hombre no existía” (357). Su completa irrupción la registran “las ciencias humanas” que, a entender del filósofo francés,



no aparecieron hasta que, bajo el efecto de algún racionalismo presionante, de algún problema científico no resuelto, de algún interés práctico, se decidió hacer pasar al hombre (quiérase o no y con un éxito mayor o menor) al lado de los objetos científicos [. . .] esto no puede ser considerado ni tratado como un fenómeno de opinión: es un acontecimiento en el orden del saber. [. . .] Pero, dado que al mismo tiempo la teoría general de la representación desapareció y se impuso la necesidad, en cambio, de interrogar al ser del hombre como fundamento de todas las positividades, no podía faltar un desequilibrio: el hombre se convirtió en aquello a partir de lo cual todo conocimiento podía constituirse en su evidencia inmediata y no problemática; *a fortiori*, se convirtió en aquello que autoriza poner en duda todo el conocimiento del hombre. [. . .] Pero el que todas estas comprobaciones sean necesarias no quiere decir que se desarrollen en el elemento de la pura contradicción; su existencia, su incansable repetición desde hace más de un siglo no indican la permanencia de un problema indefinidamente abierto; remite a una disposición epistemológica precisa y muy bien determinada en la historia. (357-359)

La irrupción del sujeto y la conciencia, siguiendo a Foucault, terminan de alejarnos del “orden del pensamiento clásico” (317) diluyéndolo en la fragmentación de la percepción subjetiva. Bajo tal óptica, el lenguaje no hace más que confirmarnos tal fragmentación materializándola. Con la metáfora de una mosca dentro de una botella, Wittgenstein graficaba los límites lingüísticos del conocimiento. En ese mismo sentido, Paul Celan (1999) comprendía al lenguaje como los barrotes de nuestra comprensión, y que representa, como afirma Foucault, una “disposición epistemológica precisa y muy bien determinada en la historia” (359), más aun desde el momento en que el sujeto pasa a ser objeto de estudio y luego medida de las cosas, “aquello a partir de lo cual todo conocimiento podía constituirse en su evidencia inmediata y no problemática”.

Pareciera que encontrándonos en esa “disposición epistemológica”, hay una corriente intelectual importante, si consideramos por ejemplo a los autores mencionados en este capítulo, desde Perloff y Wittgenstein, hasta Foucault, quien considera el lenguaje poético como posibilidad cierta para alcanzar la neutralidad y la impersonalidad de la conciencia como función puramente cognitiva o “centro impersonal de pura percepción” (Heine 17). Deleuze y Guattari hablan de sobriedad (*Rizoma* 15), Foucault de neutralidad e impersonalidad, y Perloff (1996), tomando a Wittgenstein como caso paradigmático, habla de la “extrañeza de lo ordinario” (xvi), de un lenguaje de la “llaneza” de lo fundamentalmente común a toda forma de lenguaje en uso, como algo en transformación.

La inevitabilidad del sujeto como “suelo” de la experiencia positiva y función del conocimiento, conduce a la conciencia a plegarse sobre sí misma, a considerarse objeto de su propia atención, lo que, a su vez, hace del pensamiento “esta profunda historia de lo *Mismo*” (Foucault, *La palabras...* 398). Pero este “lo *Mismo*”, o suelo común de la experiencia, podría

perfectamente no ser el sujeto “a partir de lo cual todo conocimiento podía constituirse en su evidencia inmediata y no problemática” (358), el sujeto que es “este conjunto de discursos” (357), sino aquello que lo antecede, o que se encuentra fuera del lenguaje modelado por un tropo. Los tropos, los discursos, como hemos dicho, son lenguaje refractado hacia la autoafirmación. La experiencia con el lenguaje, en este sentido, es análoga a la musical. Como dice Roger Scruton en su ensayo *La experiencia estética* (2014) lo que “proyectamos en la música nuestra vida interior y así es como la escuchamos ahí. Esto no equivale a escuchar una semejanza entre la música y los sentimientos, como tampoco escuchar movimiento equivale a escuchar las relaciones estructurales de las que depende el movimiento” (218). Ocurre de forma similar entre lenguaje y sujeto. La relevancia que, en el plano literario, tienen las formas de autoficción, de autobiografía y del llamado “pacto-autobiográfico”, descansa en el hecho de que el sujeto-autor/lector, lee e interpreta ubicándose al centro de la experiencia como medida de esta; proyecta su vida interior, aunque sus sentimientos no tengan ninguna relación evidente con la experiencia y sus múltiples dimensiones.

La autoreferencialidad, la autoafirmación y/o la autoexpresión del sujeto es, a lo menos, una fuerza poderosa, casi una inercia del propio pensamiento-sujeto-discurso en su necesidad de sentido. Justo Navarro, en el “Prólogo” a *El pacto ambiguo, de la novela autobiográfica a la autoficción* (Alberca, 2007), recalca la “indistinción entre persona y personaje, entre héroe y escritor, entre imaginación y experiencia” (16) sobre la que descansa “el pacto ambiguo” o “pacto autobiográfico”. Pacto que, por su parte, afirma Philippe Lejeune (1991), confirma a “la autobiografía” como “el género literario que, por su contenido mismo, señala la confusión entre el autor y la persona, confusión sobre la que está fundada toda la práctica y la problemática de la literatura occidental desde fines del siglo XVIII” (55). De estas observaciones podemos desprender que el pacto ambiguo no solo tiene la dimensión del autor-personaje, sino que también la del personaje-lector. La proyección biográfica no cesa nunca. Que Lejeune, de hecho, recalque la relevancia de la biografía y la autobiografía por sobre otras formas literarias, desde finales del siglo XVIII, coincide con la irrupción del sujeto como objeto de atención cultural, del mismo modo en que lo señala Foucault. El autor es tan autobiográfico como el lector que proyecta, tal como describe Scruton (2014) –a propósito de la música– su mundo interior en la materia de la experiencia.

Marjorie Perloff, como ya comentamos, ve en Wittgenstein y la metáfora de la escalera una reacción contra la inercia del pacto biográfico; reacción que Perloff considera poética, y de ahí la relación que establece entre el pensamiento del filósofo austriaco y la experimentación poética modernista. La ambigüedad del pacto biográfico, no es la misma ambigüedad de lo poético, pues el sujeto no deja de reconocerse, de mirarse, aunque sea conciente de la ficción. En cambio, la ambigüedad poética corresponde a una de las máximas de Vicente Huidobro (1992): “Se debe escribir en una lengua que no sea materna” (57), tal es el imperativo de *Altazor* (57), lo que implica proceder no solo con el extrañamiento sistemático del lenguaje, para distinguir permanentemente sus límites y entrever por entre sus grietas, sino que también disputarle el poder y el control a la proyección del sujeto en la representación, para finalmente transformarla en otra cosa.

### 3.6. La experiencia estética, la imagen poética, el poema como regalo

En la primera parte mencionamos la metáfora del pensamiento rizomático descrito por Deleuze y Guattari (*Rizoma*, 2004), que representa una alternativa al pensamiento sometido a la dualidad gramatical, edípica, dicotómica, y marcado por la “complementariedad de un sujeto y de un objeto” (14). La superposición violenta del *collage* anula el control inmediato de algún tropo sobre la imagen, y lo que surge en su lugar es una unidad distinta, anterior, o más profunda al relato. La clave, para Deleuze y Guattari, es la estructura de pliegue que esta estrategia produce y que va mas allá de la ramificación, hasta alcanzar la forma de rizoma o raicilla. De esta manera, tomando como ejemplo el estilo de Burroughs, Joyce y Nietzsche, los filósofos explican:

Sea el método de *cut-up* de Burroughs: el plegado de un texto sobre otro, constitutivo de raíces múltiples e incluso de adventicias (se diría un esqueje) implica una dimensión suplementaria a la de los textos considerados. Pero la unidad continúa su trabajo espiritual, precisamente en esa dimensión suplementaria del plegado. Es en este sentido en el que la obra más resueltamente parcelaria puede ser también presentada como la Obra total o el Gran Opus. La mayoría de los métodos modernos sirven perfectamente para hacer proliferar las series o para hacer crecer una multiplicidad en una dirección. [. . .] Las palabras de Joyce, justamente llamadas “de raíces múltiples”, solo rompen efectivamente la realidad lineal de la palabra, o incluso de la lengua, estableciendo una unidad cíclica de la frase, del texto o del saber. Los aforismos de Nietzsche solo rompen la unidad lineal del saber remitiendo a la unidad cíclica del eterno retorno, presente como un no-sabido en el pensamiento. (14)

De manera que, incluso, la fragmentación y el plegado no bastan para romper la realidad lineal de la palabra que confirma la percepción secuencial de la experiencia por la conciencia,

[l]o que equivale a decir que el sistema fasciculado no rompe verdaderamente con el dualismo, con la complementariedad de un sujeto y de un objeto, de una realidad natural y de una realidad espiritual: la unidad no deja nunca de ser contrariada e impedida en el objeto, mientras que un nuevo tipo de unidad triunfa en el sujeto. El mundo ha perdido su pivote, el sujeto ya ni siquiera puede dicotomizar, pero accede a una unidad más alta, la ambivalencia o de sobredeterminación, en una dimensión siempre suplementaria a la de su objeto. El mundo se ha convertido en un caos, pero el libro queda como imagen del mundo, cosmos-raicilla, en vez de cosmos-raíz. (14-15)

Podemos entender entonces que es el propio fracaso en la superación de la linealidad y el pensamiento dual lo que permite al sujeto descubrir y afirmar su inestabilidad en un mundo sin “pivote”, “convertido en un caos” y sin poder “dicotomizar”, entonces, como Rimbaud, la sensación de experimentar que “Yo es otro”.

En definitiva, lo que desde Perloff hasta Foucault se identifica al lenguaje en estado natural o poético, a aquel libre de las certezas cartesianas porque la relevancia del yo se diluye en la ambigüedad de sentidos que no dependen tanto, o únicamente, del pacto biográfico (o autoficcional) de la voz del personaje-héroe-poeta-lector; ni de un espíritu de comunidad y empatía; sino de la intesificación de la arbitrariedad de un lenguaje de palabras que no solo remiten a la presencia de cosas, sino que se internan en ellas. La importancia de lo colectivo, si lo miramos desde esta óptica, no tiene que ver con una formula para vencer la convención como la podría tener la intención o el mensaje del discurso de Neruda en “El hombre invisible”, sino que también con la defamiliarización o extrañamiento del lenguaje que revela aquello que no se distinguía más allá de los límites de la convención. La atención del discurso se refracta hacia todo aquello que lo llama, el lenguaje se desplaza a la deriva, no hay certeza de mensaje alguno. Así la metáfora poética establece una dinámica rizomática que, sin embargo, no anula completamente el anclaje del sujeto experiencial. Es así que Derrida (*Carneros*, 2009), al dialogar con Gadamer, acerca de Paul Celan, postula que “esta remisión al otro no excluye la reflexión autorreferencial: es siempre posible decirlo, el poema habla de sí mismo, de la escena de escritura, de firma y de lectura que él inaugura. Esta reflexión especular y autotelica no se cierra sobre sí misma: es simultáneamente, y sin retorno posible, una bendición que se otorga al otro, una mano que se da, *a la vez abierta y plegada*” (31).

Es la materialidad concreta del poema, oral o escrita, el primer nivel de resistencia al sujeto. El poema “habla de sí mismo” cristalización lingüística del instante que cede ante lo otro. Lo que la metáfora proyecta es la configuración subjetiva del choque entre la atención de una voluntad, contra una forma particular, extraña, de lenguaje en movimiento. Para entender la imagen-impresión personal que se desprende de la metáfora poética, como resistencia a la autoridad del sujeto podemos volver a Derrida (2009), quien afirma

En cuanto a ese horizonte de la subjetividad, la obra de arte jamás se erigirá como un objeto que enfrenta a un sujeto. Pertenecer a su ser de obra el afectar y transformar al sujeto, empezando por su firmante. Gadamer propone invertir ese presunto orden en una formula paradójica: ‘El *subjectum* de la experiencia del arte, que subsiste y perdura, no es la subjetividad de quien la hace sino la obra de arte en sí.’ Empero, esta autoridad soberana de la obra –por ejemplo, lo que hace el poema (*Gedicht*) el orden dado y el ‘dict’ de un dictado– es también un llamado a la respuesta responsable y al diálogo (*Gespracht*). (19)

Responsabilidad que se traduce, por ejemplo, en el gesto de solicitar perdón y de renuncia de Próspero, que ya comentamos. La intensidad del lenguaje del poema como “una mano que se da, *a la vez abierta y plegada*” (31), no depende tanto de “la subjetividad de quien la hace sino de la obra de arte en sí” que se traduce a su vez en “un llamado a la respuesta responsable y al diálogo” (19). El lenguaje poético habla de sí mismo al tiempo que se ofrece como expresión a/de lo otro. La sobriedad, la impersonalidad, la neutralidad, apuntan a un tipo de registro alegórico que descubre la trizadura –las orillas– que existen entre el discurso del lenguaje y el relieve (que es discurso) de la realidad. El sujeto/conciencia resiste esta situación porque en ese punto se abre el territorio extraño del sentido desdibujado, borroso, “una mano que se da, *a la vez abierta y plegada*”. Esta forma-movimiento doble podemos asociarla a la *poikilométi*s que caracteriza a la mente del dios “una mente ‘llena de color’, ‘abigarrada’, *poikilométi*s [. . .] La mente de Hermes tenía el color como un cuadro o una alfombra o la cola de un pavo real, pero también era artificiosa y construida como un poema o como un discurso elegante; era intrincada y enigmática como los nudos, los laberintos, las constelaciones celestes y la labor de las abejas” (Citati 36). La oscuridad y el laberinto para expresar la confusión del pensamiento abigarrado que intenta interpretar señales, signos, símbolos, usados de manera modificada o alterada. La atmósfera semántica de la oscuridad y del laberinto nos remite a la confusión y la ignorancia. No resulta innecesario explicar cómo, entonces, estas imágenes se relacionan con el plegado o abigarramiento de las alegorías entendidas como *poikilométi*s, en las que la confusión, la oscuridad y la ignorancia están presentes, pero, paradójicamente, no como fuerzas que anulan la posibilidad de interpretación, sino que al contrario, para estimularla más allá de las orillas del discurso.

Antoine Compagnon (2011), al abordar el uso y sentido de la alegoría, afirma que “[l]a naturaleza y la poesía son dos textos tan oscuros el uno como el otro” (52). La imagen poética, la metáfora poética, es la “responsabilidad” de oír el “diálogo” entre las cosas que conforman la multiplicidad de la experiencia, sin el filtro del sujeto que pone una perspectiva (su perspectiva) que coordina el sentido alrededor del sí mismo, como emisor, desde la “sinceridad” de la primera persona o la autoficción. De esta manera la concreción de la imagen poética es “casi paradójicamente”, dice George Steiner (2012), “una infinita secuencia de tonos y matices” (ctd. en Compagnon 128). Algo como lo que sucede con las imágenes de la herida y el amanecer en

*La ciudad* de Millán y los innumerables fragmentos y citas en *La nueva novela* de Juan Luis Martínez.

Imaginemos que la metáfora poética como “infinita secuencia de tonos y matices” es el lenguaje de Próspero una vez que ha renunciado a sus libros, a la ciencia y a la magia: una concentración vaciada de tropos, como un hacer de procesos, de un progresivo desprendimiento del sujeto lírico y de la primera persona del singular. Para evitar el riesgo señalado, entre otros, por Paul Ricoeur (1980) como la pérdida de la relación entre los interlocutores del dialogo (11), a la identidad de la persona histórica y la responsabilidad, agreguemos la “atención desinteresada” (Mondolfo 179), que vendría a ser el contexto en que puede suceder la metáfora poética, junto con la interpretación de los poemas que en tanto actos desinteresados operan como regalos.

Paul Celan (1999) en su ensayo el “Meridiano” considera, justamente, los poemas como “regalos para quienes están atentos. Regalos que llevan consigo destino” (*Obras...* 489). El poema surge como gesto desinteresado, dirigido a los que “están atentos”, y la atención podría ser el efecto de dar la palabra al otro. No podemos sino percatarnos de la sincronía entre las palabras de Celan y las de Derrida (2009) en el sentido de que el poema, al menos en una dimensión importante, en una de sus posibles configuraciones de interpretación, establece una relación dialógica entre los elementos de la metáfora y la alegoría, con un altísimo grado de entropía. Es decir, la imagen o las imágenes proyectadas se sostienen en prácticamente ninguna certeza acerca de su probabilidad. Recordemos que Derrida, influido por la lectura de Celan, comprende el poema como un escuchar y un ofrecer la palabra para un diálogo. El interlocutor es el lenguaje del diálogo del sí mismo con su sombra, que a su vez consiste en la interpretación de sí mismo como un orden dado. Esta operación, insistimos, depende de la ambigüedad y la incerteza plena que hace de las imágenes una forma de lenguaje que se destaca o recorta contra el flujo de la experiencia-conciencia por su desacomodo, interrupción, irrupción, como fragmento extraño dentro de una continuidad o ritmo. Y de esta forma la proyección de la metáfora captura una configuración del instante. El poema no termina de mutar, por ejemplo, desde la conciencia que ilustra la voz de “El hombre invisible” hasta el oírse a sí mismo como un otro radical (poético). Esto no implica la irrupción de la partícula subjetiva exclusivamente, sino también la voz de muchos que es la lengua materna y la matriz cultural a la que pertenezcamos y que permite la irrupción de la fuerza entrópica.

Las metáforas y alegorías de extrema entropía, neutralidad, sobriedad, distinguen al lenguaje que se resiste a la contensión de los tropos, que a su vez surgen como reacción contra el vacío, la ambigüedad, del *conceit*-vórtice de la metáfora. La metáfora poética contiene y potencia esto “otro” que aparece como tensión-atención de/en la multiplicidad que se resta de cualquier representación. Por eso, hemos insistido, Huidobro afirma que el poema debe escribirse “en una lengua que no sea materna” (57), para romper la unidad sintáctico-semántica del lenguaje en uso, la coherencia y la cohesión del discurso, del tropo y del sujeto que lo articula.

El *collage* y la fragmentación son estrategias compositivas que intentan alcanzar “una lengua no materna”, y de acuerdo a Deleuze y Guattari (2004) “implica una dimensión suplementaria del plegado” (14), esto es, en la práctica, una multiplicación de las dimensiones y ángulos de observación desde el dispositivo y/o hacia el dispositivo literario, lo que a su vez representa nuevas posibilidades de flujos (superficies, fenómenos, etc.) de inestabilidad (interpretaciones), que hacen del poema una instancia de lenguaje no sometido a la ley secuencial del discurso, o al menos, del discurso narrativo-histórico. Escuchamos-escribimos-leemos, en última instancia, dice Bachelard (2014) para “orientar el alma y el espíritu hacia una intuición original” (9), que resulta equivalente a la “afirmación de una claridad primera” a la que se refiere, por su parte, Blanchot (2001). El instante, en la línea temporal, es el opuesto al deseo (futuro) y la memoria (historia) cuyos flujos, a su vez, lo contienen y le dan forma mutable.

El instante se realiza como expresión del presente experimentado como tal, a cabalidad, o a un máximo de intensidad. Hans Blumenberg en *Literatura, estética y nihilismo* (2016), a partir del poema “Little Gidding” de T. S. Eliot, hace consideraciones sobre el presente que podemos extrapolar al instante.

[E]l presente es la única dimensión de la libertad entre la debilidad del ya-no y la del no-aún; tener presente es el sentido de toda orientación al pasado. *Para esto es la memoria:/para liberarse (no reducción,/ sino expansión del amor más allá del deseo/ y así liberación del porvenir/ como del pasado)*. La memoria libera del peso del pasado como aquello que es incomprensible, de la facticidad y destino desnudos; el amor libera del deseo y, con ello, de la succión de la preocupación por el futuro. De ambos surge el ser libre para el presente. Casi sin esfuerzo se le muestra al poeta para su respuesta la gran pregunta: si y cómo podemos tener presente, seres-en-el-mundo tras un velo de falsas actualidades. ¿Cómo ha superado el poeta mismo este problema? (86)

La pregunta con que termina el pasaje de alguna manera involucra el proceso de todo poema. El instante del presente en el poema nos libera, dice Blumenberg, del “velo de falsas actualidades” y por lo tanto del pasado, del deseo y la ansiedad del futuro. La palabra poética, la imagen



poética, logra anular, romper o evitar ese velo. El presente-instante representa la posibilidad de un conocer, ocupando el calificativo de Samuel Beckett (2008), “des-sofisticado” (44). Esto, en el sentido de primera operación de la mente humana que propone el mismo Beckett, vale decir, libre de sombras, fantasmas, adosados a lo que sucede. El conocimiento no es lo anhelado sino la expansión del amor que, como sostiene Blumenberg, “libera del deseo”. Liberación que cabría asumir como componente fundamental del regalo que el poema es de acuerdo a lo planteado por Celan en su “Carta a Hans Bender” (1999), “Los poemas poemas son también regalos; regalos para quienes estamos atentos. Regalos que llevan consigo destino” (489). El conocer es entonces un volver, no al pasado como historia, sino a la atención en el presente facetado por las capas de formas y usos. Como con *Las meninas* de Velázquez ante la mirada de Foucault (2002), por ejemplo, o con un poema como “Little Gidding” de Eliot en el análisis de Blumenberg. Lo que se desprende del instante que articula la imagen poética, no es conocimiento de datos o información, sino que indagación del sí mismo en el proceso por liberarse de sí. En este sentido, el regalo tiene el destino de volver a un origen, una especie de “anábasis” literalmente hacia el enigma o, en palabras de Cornelius Cardew (1998), el misterio de la vida.

Foucault en *Tecnologías del yo* (2008) recuerda que la religión (el cristianismo en particular) transforma la renuncia de sí (o el cuidado de sí griego) “en principio de salvación [. . .] porque nuestra moralidad insiste en que lo que se debe rechazar es el sujeto” (54). Pero la responsabilidad que supone considerar el poema que resiste el control del “yo pienso” ofreciéndose como regalo (un dar la palabra), no pretende imponer una moral. En la imagen libre de sujeto el poeta no renunciaría a sí, sino que ahondaría en lo desconocido de sí, en un estado de atención particular que, hasta aquí, hemos calificado de desinteresada, des-sofisticada, neutra, sobria, esencialmente ambigua y fragmentaria. De esta manera la aspiración del poema por constituirse en condición horizontal para un diálogo, en que se logra la intuición del sí mismo, o del “yo-mismo”, como un otro en el que, afirma Juan Luis Martínez, el “YO = TU” (33). Esta imagen del “YO = TU” nos parece equivalente, como lo hemos mencionado antes, a las palabras de Rimbaud cuando exclama “Je est un autre” (*Cartas del vidente*, 1871).

Por el momento, lo que hago es encanallarme todo lo posible. ¿Por qué? Quiero ser poeta y me estoy esforzando en hacerme Vidente: ni va usted a comprender nada, ni apenas si yo sabré expresárselo. Ello consiste en alcanzar lo desconocido por el desarreglo de todos los sentidos. Los padecimientos son enormes, pero hay que ser fuerte, que haber nacido poeta, y yo me he dado cuenta de que soy poeta. No es en modo alguno culpa mía. Nos equivocamos al decir: yo pienso:

deberíamos decir me piensan. — Perdón por el juego de palabras. YO es otro. Tanto peor para la madera que se descubre violín, ¡y mofa contra los inconcientes, que pontifican sobre lo que ignoran por completo!

El poeta-vidente alcanza a ver al “YO” como cosa observada, “otra” cosa que resulta ser “lo desconocido por el desarreglo de todos los sentidos”. Cuando hablamos de una disolución o dispersión del “yo” empírico-lírico, no se trata de la “expulsión” del poeta de su creación, sino de una neutralidad y sobriedad desafectada. Por una parte está la distancia o control emocional del poeta ante sí mismo; y, por otra, entender el poema como un escuchar al otro. Es decir, el regalo es el poema entendido como diálogo. Se trata, naturalmente, de un tipo de diálogo particular, tal como lo expresa el propio Paul Celan (1999) en el “Meridiano”:

El poema se convierte -¡bajo qué condiciones!- en poema de quien -todavía- percibe, que está atento a lo que aparece, que pregunta y habla a eso que aparece. Se hace diálogo; a menudo es un diálogo desesperado. Sólo en el espacio de este diálogo se constituye lo interpelado, se concentra alrededor del yo que interpela y denomina. A esa presencia, lo interpelado, que gracias a la denominación ha devenido un Tú, trae su alteridad. Aún en el aquí y ahora del poema -el poema mismo siempre tiene sólo ese presente único, singular, puntual-, aún en esa inmediatez y cercanía lo interpelado deja expresarse también lo que a él, al otro, le es más propio: su tiempo. Cuando hablamos así con las cosas estamos siempre preguntando también por su de dónde y su hacia dónde: en una pregunta “que queda abierta”, “que no llega nunca a su fin”, que apunta hacia un espacio abierto, vacío y libre; estamos muy afuera, lejos. El poema busca, creo, también ese lugar. (507)

Junto con afirmar que el poema es un presente único aquí y ahora, tal instante, dice Celan, es un regalo que se logra a través de un esfuerzo desesperado por coincidir con lo otro en el tiempo. En su ceder a la voz del mundo, demanda al sujeto estar “atento a lo que aparece, que habla y pregunta a eso que aparece”. Este es, afirma Celan, “un diálogo desesperado” porque se trata del un escuchar/leer la voz/texto, por así decir, de lo que sucede. Pero esta voz es la de la propia hermenéutica de la atención del propio sujeto. Por eso, dice Celan, que este diálogo “se concentra alrededor del yo que interpela y denomina. A esa presencia, lo interpelado, que gracias a la denominación ha devenido un Tú, trae su alteridad”. Tal es el instante del poema, de la lectura, que es un escuchar, del poema. Entre los poetas de lengua alemana que influenciaron en trabajo de Paul Celan tenemos a Rilke, y lo que se afirma, respecto del escuchar, en el “Meridiano”, no está lejos de Rilke del primer soneto de la segunda parte de los *Sonetos a Orfeo*:

¡Oh tú, respiración, invisible poema!

Intercambio perpetuo de nuestro propio ser

Y el puro espacio cósmico. Equilibrio

En que rítmicamente yo acontezco.

Ola única, cuyo

mar paulatino soy;

tú el más ahorrador de los posibles mares,

adquisición de espacio.

¡Cuántos de esos lugares de los espacios han

estado en mi interior! Algunos vientos

son igual que hijos míos.

¿Me reconoces, aire, aún lleno de lugares

Que fueron míos, tú, lisa corteza un día,

Cimbra y hoja de mis palabras? (65)

Aquí el hablante reconoce al poema como diálogo no solo consigo mismo, sino que con “nuestro propio ser / y el puro espacio cósmico”. Es el vacío o silencio del “puro espacio cósmico” donde acontece el yo es un “equilibrio” que acontece según un ritmo. El ritmo nos hace concientes o activa la conciencia al menos ante el tiempo a través de una secuencia o un sistema de secuencias. El mundo es el “mar paulatino” en que el yo es la “Ola única”. Si el poema, como dice Celan, es escuchar al otro; lo que se oye, dice por su parte el poema de Rilke, son los resots de la “adquisición de espacio”, o, podemos agregar, la adquisición de “espacios interiores” como precisan Bonnefoy (*El territorio...* 9) y Blumenberg (*Salidas de...* 618). Incluso el aire, dice el poema, esta “aún lleno de lugares / que fueron míos”.

La metáfora poética necesita neutralizar el reconocimiento automatico del yo en equilibrio para intentar algún tipo de desplazamiento más allá de la expresión discursiva. La desfamiliarización y el extrañamiento del alfabeto de la metáfora, y sus relaciones, conducen a la interpretación entre desemejanzas más radicales, orillas de casi nada o el silencio. Cada vez que

la fuerza del poema conduce la atención y la emoción a un clímax que se contempla a sí mismo, tal orden se destruye inmediatamente. Las fuerza de las “ménades” –recordemos el soneto XXVI de Rilke– despedazan a Orfeo. Las imágenes de orden y belleza son destruidas por la entropía de la dinámica de la propia metáfora, porque el orden y la belleza también representan tabúes o pueden convertirse, como se convierten, en verdaderas supersticiones. Celan parece tocar este mismo problema, en oposición a la metáfora poética, en el siguiente poema de *Hebras de sol* (1990):

#### LOS DESGUAZADOS TABÚES

y el ir y venir entre límites

húmedos de mundo,

a la caza del significado,

a la fuga

del significado. (119)

La destrucción, o el despedazar de las ménades si se quiere, del orden y belleza convertidos en algo casi sagrado o que inspiran respeto religioso, define, según el poema, el movimiento interno de las imágenes. A la “caza del significado”, en el “ir y venir entre límites” de la imagen, no parece mas que la confirmación de la “fuga” o desaparición de ese significado. La forma poética se encontraría en las orillas de la imagen, allí donde está siendo erosionada-despedazada por la entropía, la confusión, el caos, el silencio, la oscuridad. La poesía nos remite constantemente a esta forma porque, aunque es evidente, resulta casi imperceptible si no se repara particularmente en ella. Fijémonos, por ejemplo, en el siguiente fragmento de Edmond Jabés (2006), poeta que una y otra vez intenta a nombrar lo común de lo común al interior de la palabra:

*El espacio esta atravesado por vocablos, semejantes a pajaros blancos en la luz del dia. Se fijaran solo a la hora de la lectura y en un orden imprevisible. [. . .] El universo se forma donde se informa el universo. Relatos, diálogos, reflexiones, plegarias se suceden y destacan, como crestas solitarias, en el horizonte, pero al grito se le asigna el grito. Es la hiedra y el signo. (193)*

La forma intuita para “donde se informa el universo”, y su inscripción como “la hiedra y el signo” se le asigna “al grito” que evoca a su vez la forma de “donde se informa el universo”. La forma natural de la “la hiedra”, que podemos relacionar sin problemas con el rizoma, la dendrita, es a su vez se va tornando “signo” cultural. Esta unión entre lo concreto y la abstracción es, en

tanto “grito”, una interrupción, un alzar la voz, un saludo lejano, una advertencia. Todos los procedimientos formales, sonoros y gráficos, tradicionales o no, son maneras de articular el “grito”: el cambio de registro, de voces, y mensajes; el error métrico, el desorden sintáctico y gramatical, la ambigüedad de sentido, la contradicción lógica. El “grito” (como el canto) es llamar la atención. La palabra poética es, de esta manera, grito que su vez es “hiedra” y “signo” de “donde se informa el universo”. El poema es, consecuentemente, donde sabemos del universo, donde lo conocemos, lo traducimos e interpretamos, reconociendo el signo natural de la hiedra-rizoma-dendrita, o una estructura análoga a la de un árbol, o raicilla (según Deleuze y Guattari) con múltiples ramas. Una forma o patrón de formas, reconocible, constante y común entre los fenómenos del mundo.

También para Jabés el poema es un dispositivo receptivo-cognitivo dialógico que depende, fundamentalmente, del escuchar: “Cuando te hablo soy dichoso pues tu me escuchas y mis palabras han hallado cobijo” (313). Por lo que podríamos entender que la hiedra, el rizoma, la dendrita, es la forma que toman las relaciones a partir del vocabulario de la metáfora y las alegorías. Esa es la forma que se imprime al ceder ante lo otro lo otro que es la percepción misma, lo que Rilke describe como “Intercambio perpetuo de nuestro propio ser / y el puro espacio cósmico” (65). La diferencia entre ambos polos, ambos yo, que casi se encuentran es la de Orfeo y las ménades. La creación y la entropía, la unidad de la conciencia ante sí misma en la dispersión de la experiencia. Para quien habla, el poema –el diálogo– no impone una respuesta, solo necesita de un escuchar. Es como si los elementos de la imagen vinieran por el lector, como las ménades contra Orfeo, a interrumpir, destrozando, la unidad de sentido que el sujeto intenta obtener de todo texto. La circularidad de esta dinámica es binario o dialógico hace del sujeto otro transformado en un laberinto, en lo desconocido: “Me reconoces, aire, aún lleno de lugares / que fueron míos Intercambio perpetuo de nuestro propio ser / y el puro espacio cósmico”, “Ola única, cuyo / mar paulatino soy”. O en palabras de Maurice Blanchot (2015):

Quando lo otro se refiere a mí de modo que el desconocido en mí le responda en mi lugar, dicha respuesta es la amistad inmemorial que no se deja elegir, que no se deja vivir en lo actual: la parte que se ofrece de la pasividad sin sujeto, el morir fuera de sí, el cuerpo que no pertenece a nadie, en el sufrimiento y el goce no narcisistas. (31)

La descripción de Blanchot es casi inhumana “morir fuera de sí”, “sufrimiento y el goce no narcisistas”. La relación de “amistad inmemorial” con algo fundamentalmente extraño y

antagonico a nosotros, aquello “sin sujeto” y por lo tanto “sin goce” ni narcisismo. Creemos que es esta misma reflexión la que aparece en el soneto XXIV de Rilke:

¿Hemos de repudiar nuestra antigua amistad,  
a esos inmensos dioses que nunca hacen prosélitos,  
porque este duro acero que con rigor formamos  
no los conoce? ¿Iremos a buscarlos a un mapa?

Estos fuertes amigos, que nos libran de muertos,  
no tienen el menor roce con nuestras ruedas.  
Llevamos los banquetes y baños lejos de ellos  
y a sus hace ya mucho lentísimos enviados

los superamos siempre. Solitarios ahora,  
contando unos con otros, pero sin conocernos,  
ya son nuestras sendas como hermosos meandros;

son como grados. Sólo calderas de vapor  
queman los viejos fuegos elevando martillos  
mayores cada vez. Nosotros, al contrario,  
vamos perdiendo fuerzas, como nadadores. (57)

El poema evoca como Levinas, una amistad antigua. El poema se plantea como reflexión que medita en aquella etapa evolutiva que le antecede, los viejos dioses, las fuerzas primitivas, ya superadas por el “este duro acero que con rigos formamos”. Esta voz del hombre individual, solitario, aunque social (“Solitarios ahora, / contando unos con otros”). Sin embargo en la última estrofa, esas fuerzas son “los viejos fuegos elevando martillos / mayores cada vez”, mientras que “Nosotros, al contrario, / vamos perdiendo fuerzas, como los nadadores”. El momento actual del orden órfico delata la extenuación del esfuerzo y la decadencia. Las fuerzas primitivas en

cambio seguirán con “fuegos” y “martillos” empujando una nueva concreción, una nueva imagen. El nadador flota en el mar, en el oleaje, de los residuos de todas esas imágenes que surgen y se destruyen.

La imagen des-sofisticada, de absoluta sobriedad, entrópica, casi en el limete del *conceit*, que no brinda posibilidades de ninguna certeza, “no se deja elegir”, dice Blanchot, pues se trata de un ceder inmediato “sin sujeto”. Esta disposición eminentemente receptiva determina, creemos citando a Deleuze y Guattari (2004), “un nuevo tipo de unidad triunfa en el sujeto” (14), la de la inestabilidad del poema, su voz variable que impide afirmar nada. Nada enuncia o afirma el poema, salvo, como dice (cita) Juan Luis Martínez en las solapas de *La nueva novela*: “nada es real” y “todo es real”. Entonces el sujeto se encuentra “en una dimensión siempre suplementaria a la de su objeto” (*Rizoma*, 14).

En este suplemento identificamos la orilla de roce –con forma de hiedra– hacia la incertidumbre, el instante arbitrario, desprovisto de discurso, que da “*forma que informa el universo*” (Jabés 193). Esta orilla y límite bien podemos interpretarla en los términos –metáfora– con que Heidegger (2008) describe la *aletheia* griega: “presencia en el horizonte del ocultamiento” (37). De forma que el poema escucha y/o hace escuchar el eco de una unidad, otra unidad, al filo de desaparecer: “lo invisible suyo como lo invisible en todas las cosas, solo por lo cual todo presente se abre a la visibilidad y la perceptibilidad y permanece en ellas, eso invisible que como ocultamiento desocultante se substrahe a toda representación” (39). El poema, el grito y su “interpelación exigente”, al decir de Gadamer y Derrida (*Carneros* 2009), que irrumpe sorpresivamente con la forma de lo común de la hiedra y el signo en cuanto es informado. Pero esto informado, a través de la metáfora y la alegoría, se sostiene al filo de no significar nada. tal como se intenta demostrar por ejemplo en el poema “Strette” de Paul Celan, traducido como “Angostura” o “Stretto”. Esta vez usaremos la versión de Pablo Oyarzún:

DESPLAZADO al

espacio

de la huella sin fraude:

Hierba, escrita separadamente. Las piedras, blancas,

con la sombra de los tallos:

No leas más — ¡mira!

No mires más — ¡anda!

Anda, tu hora

no tiene hermanas, tú estás —

estás en casa. Una rueda, lentamente,

rueda por sí sola, los rayos

suben,

suben sobre el campo ennegrecido, la noche

no requiere de estrellas, en ningún lado

se pregunta por ti.

(49)

El poema nos sitúa en una posición extrema, abstracta, imagen que también ha sido traducida como imagen o signo infalible, que no engaña. La “huella sin fraude”, que no miente, que no engaña, es clara, no ambigua. Sin embargo, no se nos dice en qué consiste esa veracidad, o ese “grito”, diría Jabés. A propósito del poema de Celan, Peter Szondi (2005) afirma que aunque intentemos explicarnos el sentido del “signo infalible” o “huella sin fraude”, que parece determinar a todo el poema, a través de la interpretación que pudieremos darle a alguna de sus partes, dicho verso se hace más claro, pero no por eso se comprende, ya que solo es lo que es en ese uso particular, el cual, precisamente, se resiste a la comprensión. De ahí que la cuestión de saber lo que significa el rastro infalible, deba ceder al lugar, para empezar, a la constatación de lo que no se dice [. . .] aunque el uso repetido del artículo definido suponga que el lector sabe de qué extensión [espacio] y de qué rastros [huella] se trata. Así pues, el comienzo de “Strette” viene determinado no tanto por el sentido (posible) de sus expresiones como por el hecho de que el lector se encuentra implicado en un contexto que no conoce, aunque se lo trata como si lo conociera [. . .] el lector, ya desde el comienzo, se ve deportado [desplazado] a un sitio extraño y extranjero. (50)

El poema da por descontado que la incomodidad es la condición del lector. Y tan importante como aquello, dice Szondi, es que el poema no le habla al poeta en particular, ya que “ni siquiera es uno mismo el concernido, sino que se ve desplazado hacia el interior del texto de manera que ya no es posible distinguir entre aquel que lee y lo que lee, ya que el sujeto lector coincide con el



sujeto de la lectura” (50). La segunda estrofa despliega un paisaje de “hierba escrita separadamente”, el paisaje al que somos (todos los sujetos) desplazados o trasladados o deportados (según la traducción) es texto. Podemos o no seguir el linaje de esa imagen desde la noción teórica de que todo es texto, hasta por lo menos la antigua idea del mundo como un libro que se abre a la interpretación del lenguaje y la inteligencia del hombre. El paisaje arcaico de “Stretto”, de “hierba escrita”, “piedras blancas” y “sombra de tallos” es texto. La traducción de Oyarzun, para el tercer verso de la primera estrofa “la huella sin fraude”, creemos que apunta a sugerir precisamente esto que aparece en la segunda estrofa, pues esa “huella” entonces sucede en el lenguaje, o le sucede a ese lenguaje, a esa palabra e imagen. En la extrañeza de ese paisaje, hace escuchar su reclamo. Nos referimos, recordemos, a lo que señalan Derrida (2009), junto a Gadamer, sobre “la interpelación exigente que un poema instituye, la recordación obstinada, pero justificada, de su derecho a hacer valer sus derechos” (24). Por lo demás, Derrida y Gadamer, al reconocer tal demanda del poema, están hablando de Celan. Tal reclamo es “la huella sin fraude”, un resto, un detrito, una superficie más o menos rugosa de rizomas, raicillas, dendritas, vetas, cauces y caudales, de pulsos y ritmos, que uno escucha. Para que no sea fraude, para evitar el símil, la imitación, el espejismo de la reconstrucción-representación, el poema exige no leer más, sino mirar, y luego no mirar, sino avanzar. Tal actividad, el hacer intuitivo de dar un paso, de echar a andar, de improvisar sin la mediación de la lectura-traducción-interpretación necesitada de información y de sentido, surge como un imperativo, posiblemente en el sentido que Blanchot (2001) concede, al comentar este mismo poema, a la parición de ese otro uno mismo. Dice Blanchot: “Y sin embargo, siempre escogemos un compañero: no por nosotros, sino por algo en nosotros, fuera de nosotros, que necesita que nos anulemos a nosotros mismos para pasar la línea que no alcanzaremos” (49). De modo que “la huella sin fraude” es un “avanzar” a como dé lugar hacia una meta inalcanzable, pero que determina, en palabras de Blanchot, un “encaminamiento” a un “movimiento sin fin” (59).

El propio Pablo Oyarzun (2013), abordando este poema –y apoyándose en comentarios de Gadamer–, no puede dejar de relacionar la “huella sin fraude” con la “[e]speranza de una palabra de esperanza, venidera” (18). Esta “palabra venidera”, plantea Oyarzun, es la otra cara de “aquella otra que vino”, tal como aparece en la quinta sección de “Stretto”:

[. . .]

Llegó, llegó.

Llegó una palabra, llegó,

llegó a través de la noche,

quería alumbrar, quería alumbrar.

Ceniza.

Ceniza, ceniza.

Noche.

Noche-y-noche. – Anda hacia

el ojo, hacia el húmedo. (50)

Pero, continúa Oyarzun, tal palabra que “Llegó, llegó. / Llegó” –la misma que es “venidera”–, ocurre “solo para consumirse en su propia incandescencia, indecible, en un lapso y un silencio que excluye todo testigo presencial” (18 n.), salvo, si lo pensamos, aquel “Intercambio perpetuo de nuestro propio ser / y el puro espacio cósmico” (Rilke, 65). Intuimos que aquí se va más lejos que el sujeto colectivo del yo plural whitmaniano, o que ese yo plural más concreto como el de “El hombre invisible” de Neruda. Como ya comentamos, la primera estrofa de “Stretto” debilita la posibilidad de que el poema hable al poeta o al lector particular. No apela a esa dimensión, sino a un tipo de experiencia que el hombre constituye: la incomodidad de un desplazamiento, o destierro, la pérdida de un equilibrio inconsciente. No hay “testigo presencial”, porque no hay ninguno, ni nada, que tenga una perspectiva exclusiva, particular, sobre cualquier otra cosa. Estamos en lo que Rilke describe como “Equilibrio / en que rítmicamente yo acontezco”. Un equilibrio que renueva su antigua amistad con las ménades, con la fuerza que con “fuego” y “martillos” (Rilke 65) permite la siguiente brazada, ya cansada que somos, contemplándonos, desplazados, cansados.

Posiblemente a esto se refiere, otro lector de Celan, como era Blanchot (2015) cuando dice: “Escribir para que lo negativo y lo neutro, en su diferencia siempre encubierta, en la más peligrosa de las proximidades, se recuerden el uno al otro su especificidad, uno trabajando, otro inoperante” (39). Proximidades del instante de sí ante sí, palabra venidera que a la vez ya vino. Oscilación entre lo que no podemos saber y las ruinas de lo que pudimos saber. Es una “pura

inmanencia”, “esa nada de sentido”, dice Oyarzun (18), que “desata el proceso, y su mención marca en el lenguaje la incidencia, no de la palabra, no del nombre, sino de lo primordial, de lo pre-nominal” (132) o, volviendo a Blanchot (2001), aquello “en nosotros, fuera de nosotros, que necesita que nos anulemos a nosotros mismos” (49). Esta es, podemos pensar, además “la amistad inmemorial que no se deja elegir” (Blanchot, *La escritura del...* 31). La condición inevitable del ceder, de tener que escuchar, el desacomodo del desplazamiento, del destierro a un paisaje extraño por traducir. Pero no solo eso, sino que debemos entablar, –recuperar incluso– la amistad con aquella extrañeza hostil. Una condición, una actitud, del lenguaje, de la “huella sin fraude”, que Heidegger (2012), a su vez, describe de manera similar, al definirla como “amistad de lo por-pensar” (23). Como si Orfeo debiera entablar amistad, quizá no con las ménades, pero sí con la inevitable experiencia del descuartizamiento, que es la experiencia de la fuerza de “pura inmanencia”, “esa nada de sentido”, “primordial”, “pre-nominal”. Podemos ir mas allá y especular que esta dimensión arcaica, primitiva, de lo “por pensar”, o “pre-nominal” al decir de Oyarzun; esta “amistad inmemorial” que identifica Blanchot, es la misma invocada por el soneto XXIV de Rilke (2014), que comentamos anteriormente. “¿Hemos de repudiar nuestra antigua amistad, / a esos inmensos dioses [. . .]?”. Esos inmensos dioses primitivos son “calderas de vapor” donde “queman los viejos fuegos elevando martillos / mayores cada vez” (57), antes de llegar a la imagen de nuestro agotamiento. Como con Orfeo, el poeta o el sujeto, en el poema de Celan, es despedazado por las ménades, por la entropía de la “huella sin fraude” que se sostiene en un punto de inflexión –su forma de orilla, de hiedra, de rizoma, de raicilla, de dendrita– en que el yo es otro, o lo otro.

Sozondi se pregunta entonces, si como dice la segunda estrofa debemos de jar la medianía de la especulación y avanzar, “¿Que avance? ¿Cómo? ¿Y por qué?” (53). Su interpretación, a partir de la tercera estrofa es más bien biográfica, en el sentido que las referencias oscuras lo conducen a la idea de la muerte y la soledad que se desprende de las imágenes “tu hora / no tiene hermanas” y “en ningún lado / se pregunta por ti” (49). Esta interpretación, por cierto, es válida, aunque más esclarecedor, para nuestra poética, resulta considerar la muerte y la soledad como lo que el propio Szondi describe como una progresión que confirma la erosión del sujeto enunciada ya desde la primera estrofa. La intensidad de esta erosión, que desocultaría los huesos, las fibras, las tramas de dendritas inmediatamente debajo de la imagen del sentido. Esa hora que “no tiene hermanas”, si traemos a colación “El Meridiano”, tendría que ser lo que Celan (1999) identifica

como el tiempo del poema: “ese presente único, singular, puntual [. . .] su tiempo” (507). Tiempo irreplicable que puede relacionarse, sin embargo, con la muerte. Aunque no en el sentido histórico que comenta Peter Szondi. Se trataría mas bien del morir que significa el tiempo presente, el aquí y el ahora. Emmanuel Levinas (2001) entiende que “Lo que ese instante tiene de único y de punzante se debe al hecho de no pasar. En el ‘morir’ se da el horizonte del porvenir, pero el porvenir en tanto promesa de un presente nuevo es negado –se está en el intervalo, para siempre intervalo” (62) en el que se produce la dinámica de lo que Blanchot (2001) describe como “movimiento sin fin. Hora siempre última” (59). Entre el instante de la “hora sin hermanas” y la soledad de “en ningún lado / se pregunta por ti” (49), hay una rueda que gira “por sí sola” y cuyos rayos “suben sobre el campo ennegrecido”. En esta “progresión” el sujeto “ha dejado de ser lector o espectador de algo diferente a sí mismo al haberse convertido en la rueda” (55). El giro de la rueda es imperceptible, pues refiere a la forma primigenia, o si se quiere a las ménades.

Para llegar a estos planteamientos el poema ensaya –“anda”– en el intento de la sobriedad absoluta, información sometida a su máxima entropía (ausencia de relato, historia, anécdota, explicación), por eso renuncia, sostiene Szondi “en una parte del enunciado, a la expresión discursiva” (59). Las relaciones de entre los elementos –su trazo de hiedra, de raicilla, rizoma, dendrita– de la metáfora no pueden establecer con certeza, “ya que se traduce”, continua Szondi, “de un lenguaje no verbal, no discursivo, a la lengua de la lectura, que sí lo es” (59). No hay certezas través de la traducción de lo no discursivo, lo irreprentable, al lenguaje. Lo que nos recuerda las palabras de Antoine Compagnon (2011), al referirse al juego “abierto/cubierto” de la alegoría, un lenguaje que “no se puede disociar de una hermenéutica capaz de interpretar la enunciación más acá y más allá del enunciado, y de distinguir la abertura por cobertura de la abertura por abertura” (62).

Podemos especular con que aquello que “se substrahe a toda representación” es la metáfora del lenguaje del afuera de Foucault (2014) y Blanchot (2001); la lengua no materna de *Altazor* con que Huidobro (1992) señala como imprescindible para la regeneración del lenguaje y el pensamiento (57). Lo que no se puede representar se encuentra más allá de las dicotomías: esto/aquello, sujeto/objeto. En este plano de la experiencia, más allá de la representación, de acuerdo a Deleuze y Guattari (2004), “[E]l mundo ha perdido su pivote, el sujeto ya ni siquiera puede dicotomizar, pero accede a una unidad más alta” (14), que se manifiesta, por ejemplo,

como alguna de las formulas invocadas por Juan Luis Martínez: “La realidad no existe”; “Yo=Tu”.

Se trata del juego de espejos entre la lógica y lo ilógico/paradójico del lenguaje que, a su vez, de acuerdo a Foucault en *Las palabras y las cosas* (2002), concibe el pensamiento como “esta profunda historia de lo *Mismo*” (375). Este lo “*Mismo*” de Foucault, lo relacionamos aquí con aquella “unidad más alta”, mencionada por Deleuze y Guattari (2004), y determinada por la inestabilidad del sujeto que se configura a través de un no-tropo, a través del lenguaje “fasciculado” que “rompe verdaderamente con el dualismo, con la complementariedad de un sujeto y de un objeto, de una realidad natural y de una realidad espiritual” (15).

Esta otra “unidad” que parece reunir, o en la que parecen coincidir, el pensamiento de los autores a los que recurrimos, tiene su expresión concreta en la experiencia estética. El lenguaje es traducción/interpretación del mundo a través de un irrefrenable flujo de distinciones/categorizaciones de lo que percibimos, y la “unidad” se resta de aquella representación. Por lo tanto, se trata de una dimensión más allá de lo decible. Los límites del lenguaje y sus dicotomías son fáciles de comprobar, muy tempranamente el sujeto descubre que la realidad no es exactamente lo que el lenguaje expresa. El arte es, de hecho, un área del conocimiento donde se trabaja con esos límites en pos de aquella “unidad” inasible. No es una cuestión esotérica, aunque la tradición y la historia muestran que puede serlo. En cualquier caso, por ejemplo, dice George Steiner en *La poesía del pensamiento* (2012), a propósito de la música:

Ninguna epistemología ha sido capaz de responder de manera convincente a la sencilla pregunta “¿Para qué sirve la música?” ¿Qué sentido tiene hacer música? Esta crucial incapacidad de respuesta hace algo más que insinuar unas limitaciones orgánicas del lenguaje, unas limitaciones capitales para el empeño filosófico. Cabe la posibilidad de que el discurso hablado y no digamos el escrito sean un fenómeno secundario. Tal vez encarnen un deterioro de ciertas totalidades primordiales de la conciencia psicosomática que todavía actúan en la música. Con excesiva frecuencia, hablar es “malentender”. Poco antes de morir Sócrates canta. (22)

A través de la pregunta sin respuesta sobre el efecto musical, y la elección de Sócrates por cantar, antes que decir o callar en el momento de su muerte, George Steiner (2012), remarca la potencia de un gesto que es estético, muestra un ejemplo del límite del discurso hablado y escrito. Para dar cuenta de la totalidad de la experiencia, de verdadera fuerza que nos somete a lo inevitable, solo podemos “cantar” o, si volvemos a Jabés (2006), volveríamos al “grito” que a su vez remite a una cuestión fundamental, al “signo” de una forma –“hiedra”, dice Jabés, “rizoma”

dicen Deleuze y Guattari (2004)–. Este límite/limitación del discurso –“deterioro de ciertas totalidades primordiales de la conciencia psicosomática”– nos pone en un permanente malentendido con el mundo. Pero con la música, sostiene Steiner en el pasaje recién citado, que es una experiencia abstracta, este deterioro parece no ocurrir. Por lo que el lenguaje llevado a su nivel poético, tentativamente, se orienta a un tipo de experiencia y conocimiento como el que provoca la música, pues aquello “inagotablemente significativo puede también carecer de sentido” (21).

Desde Kant, dice Roger Scruton en *La experiencia estética* (2014), el conocimiento se desprende de dos fuentes “sensibilidad y comprensión. La primera es una facultad de las intuiciones (*Anschauungen*): incluye todas las sensaciones y modificaciones que los empiristas creen que es la única base del conocimiento. La segunda es una facultad de los conceptos” (35). Las intuiciones, sin conceptos serían ciegas. Asimismo, “las ideas no nos muestran como está constituido un objeto, sino como, bajo su guía, debemos buscar determinar la constitución y conexión de los objetos de la experiencia” (69). Para Kant, continúa Scruton, y esto es fundamental para esta poética, la experiencia producida por la unidad estética, o lo que experimentamos en definitiva con el arte, es de una “intencionalidad sin propósito” que no debemos considerar “percepción de lo que es”, sino de lo “como si fuera” (108). Y esta es, sigue Kant, la manera de ver el mundo para encontrar nuestro lugar en él como seres que conocen y actúan.

Aunque el sentido sea oscuro, ambiguo, inexistente, o si el discurso parece “sin propósito”, el dispositivo estético posee y proyecta, siguiendo la idea de Steiner, algo “inagotablemente significativo” (21). Una forma para acercarnos o de retomar aquello que es “inagotablemente significativo” parece ser el movimiento y el ritmo. Blanchot (2001), especulando sobre el efecto artístico, sostiene que resulta fundamental “[L]a idea de ritmo, que la crítica de arte invoca con tanta frecuencia, aunque dejándola en vaga noción sugestiva y llave maestra, indica, más que una ley interna de ese orden, el modo en que el orden poético nos afecta” (48). A través del arte experimentamos una sensación de movimiento; la dinámica de una configuración. Lo importante, antes que el orden de los elementos del dispositivo, es el ritmo de la perturbación en la percepción del tiempo que provoca. Escuchamos lo que dice un poeta fundamental para occidente como Ezra Pound (2016) al respecto: “*Ritmo*. Creo en un ritmo absoluto, vale decir, un ritmo en la poesía que corresponda exactamente a la emoción o a la huella de la emoción que se

intenta expresar. El ritmo de un poeta debe ser interpretativo, personal, *infalsificado* e infalsificable” (27). Inevitable no recordar aquí a la “huella sin fraude” de Celan, en la versión de Pablo Oyarzon, que ya comentamos. En ese sentido, el “ritmo interpretativo, personal” de Pound deber’ia conducir a “la huella sin fraude” de Celan, que es asu vez, en tanto imagen poética una “intencionalidad son propósito”: la palabra que se encuentra más allá de la personalidad del propio poeta o lector.

El ritmo como cuestión personal y como factor poético-interpretativo “infalsificado”, implica “renunciar, en una parte del enunciado, a la expresión discursiva” (Szondi 59). Se proyecta desde el dispositivo lingüístico, del juego de sílabas y de las palabras, de trazos y letras, de ecos e imágenes, una forma como una grieta –hiedra, rizoma-sistema raicilla-dendrita-pliegue-abigarramiento– en el discurso. La voluntad y la atención de la conciencia quedan a solas ante sí. Lo personal “infalsificado” e “infalsificable” aparece justo cuando es aquella forma cognitiva-emotiva la que se expresa. Esta inmersión en la metáfora, este rozar la superficie o las superficies escamosas, enplumadas, y en movimiento, del *conceit* y el CsO, del vortex y del remolino de partículas, se encuentra clara y bellamente descrita por Vasily Kandinsky en su “Introduccion” a *Punto y línea sobre el plano* (2000):

O se puede abrir la puerta: se sale del aislamiento, se profundiza en el “ser-de-afuera”, se toma parte y sus pulsaciones son vividas con sentido pleno. En su permanente cambio, los tonos y velocidades de los ruidos envuelven al hombre, ascienden vertiginosamente y caen de pronto paralizados. Los movimientos también lo envuelven en un juego de rayas y líneas verticales y horizontales que, por el movimiento mismo, tienden hacia diversas direcciones –manchas cromáticas que se unen y separan en tonalidades ya graves, ya agudas. (15)

Aunque la descripción de la inmersión en la experiencia provenga, con Kandiski del arte grafico y la pintura, consideramos que la descripción coincide con la experiencia lingüístico-cognitivo-poética. La relación de oposiciones “abierto/cubierto” de Compagnon, el ritmo personal que se libra de la personalidad autoral, o se refina más y más transparente-oscuro, hasta lo “infalsificable”. El poema como dispositivo lingüístico cuya dinámica transfigura el mundo personal de quien ponga su atención en él.

Podemos hacer dialogar la descripción de Kandinski con las siguiente palabras de Maurice Blanchot (2001) sobre el efecto de tal inmersión, de la que surgen,

[. . .] conjuntos cerrados cuyos elementos se reclaman mutuamente como las sílabas de un verso, pero que no se reclaman más que imponiéndose a nosotros. *Pero se imponen sin que lo asumamos.*

O más bien, nuestro consentimiento con ellos se invierte en participación. Entran en nosotros o entramos nosotros en ellos, poco importa. El ritmo representa la situación única en la que no se pueda hablar de consentimiento, de asunción, de iniciativa, de libertad—porque el sujeto es asido y llevado por el ritmo. Forma parte de una representación. Ni siquiera *a pesar de él*, pues en el ritmo ya no hay *sí- mismo*, sino como una transición de sí al anonimato. (48)

El orden poético es la inmersión en la experiencia del ritmo y el movimiento que nos toma y lleva. La imagen poética inunda nuestra atención, que es arrastrada por las tensiones y flujos de elementos que la componen. Una “participación” en/a la “intencionalidad sin propósito” que, de acuerdo Kant define al dispositivo artístico, es lo que permitiría que el ritmo, el movimiento, y la dinámica de la imagen poética sería en buena parte, impredecibles. Este ceder en la no intencionalidad (como escuchar en la música) marca el tránsito del sujeto autor/lector hacia la anonimia. Desde esta perspectiva, el canto de Sócrates, como señala Steiner, se transforma en imagen de ese ir hacia el anonimato.

Lo que Steiner (2012) destaca como lo “inagotablemente significativo” que “puede también carecer de sentido” (21), y que pensamos que nos remite a la “intencionalidad sin propósito” de Kant, es el movimiento/desplazamiento/transformación del sujeto hacia la entropía o erosión de sí hasta la anonimia, sumergido en los flujos-posibilidades de una imagen. Pero ¿cómo describir esa imagen? ¿Cómo graficar la imagen de “ese lenguaje de afuera”? ¿Cómo detectar y definir el uso de imágenes “inagotablemente significativas” de lenguaje inestable y opuestas a la lógica binaria? O, de regreso a la pregunta que hace Blumenberg (*Literatura, estética...*, 2016) “tras un velo de falsas actualidades. ¿Cómo ha superado el poeta mismo este problema?” (87). Se trata de una cuestión abstracta y difícil de abordar, aunque todos los autores citados proponen alguna alternativa, porque se trata de un problema que no solo el poeta, a fin de cuentas, debe superar. Fijémonos en lo que dice, ahora, Blanchot (2001):

La imagen es interesante sin ningún tipo de utilidad, en el sentido de “seductora”. En el sentido etimológico: ser entre las cosas que, sin embargo, no hubieran debido tener más que rango de objetos. “Entre las cosas”, distinto del “ser-en-el-mundo” heideggeriano, constituye lo patético del mundo imaginario del sueño: el sujeto está entre las cosas, no solamente por su espesor de ser, exigiendo un “aquí”, un “algún sitio” y conservando su libertad; está entre las cosas, como cosa, como formando parte exterior a él-mismo; pero con una exterioridad que no es la del cuerpo, pues quien siente el dolor de este yo-actor es yo-espectador, sin que ello sea por compasión. Exterioridad de lo íntimo, en verdad. (49)

Con la imagen dinámica de la “exterioridad de lo íntimo” volvemos al juego “abierto/cubierto” de Compagnon (2011) —via Montaigne— y/o la “*aletheia*” de Heidegger (2008): “presencia en el



horizonte del ocultamiento” (37). La experiencia “entre las cosas” significa contar o verse (como en el “mundo imaginario del sueño”) como una cosa más. El actor es su propio espectador y viceversa, “Ola única, cuyo / mar paulatino soy”, afirma, como vimos, el soneto de Rilke (65). Esto es lo “íntimo” de la experiencia; la “exterioridad” del mundo se revela como nuestra, “porque”, señala Foucault (2002), “las palabras se proponen a los hombres como cosas que hay que descifrar” (53). Tal desciframiento, decimos, en el caso de la imagen poética, corresponde a la intuición y el instante en que el sujeto vislumbra, presente o intuye, algo que se encuentra más allá (o más acá) de lo decible” “la huella sin fraude” del poema “Stretto” de Celan. Aquello que, a su vez, también Emily Dickinson (2015) creemos que identifica en el poema “812”, con la imagen de “Un Color” que

se mantiene más allá  
En Solitarios Campos  
Que la Ciencia no puede abarcar  
Pero que siente la Naturaleza Humana. (263)

Podemos especular, recordando a Celan, que tal desciframiento es, sobre todo, escuchar lo que podríamos llamar indecible (lo que no sabemos). Allí y entonces, se realiza la ecuación verdaderamente personal a la que nos arroja el poema, y que Juan Luis Martínez transcribe en “Yo = Tú” (33). Esta es la capacidad del poema, que con palabras proyecta o podría proyectar lo elemental; o que, tras una primera evolución o transformación personal y subjetiva, desarrolla una incansable hostilidad hacia el sujeto particular que se opone a las fuerzas primarias, a la oscuridad, al no saber, de la conciencia.

El poema, desde una perspectiva tradicional, canta o es un canto, porque el discurso no poético se agota en lo informativo, en la pedagogía y la memoria. Por eso, nos dice George Steiner en *La poesía del pensamiento* (2012), “con excesiva frecuencia, hablar es malentender” (22). Y por eso, dice Steiner, Sócrates poco antes de morir canta (22). El canto nos remite inevitablemente al poema, ¿pero qué canta el poema? Pablo De Rokha (2012), en los acápites cuarto y noveno de su “Ecuación: canto de la fórmula estética”, sostiene:

4. ¿Qué canta el canto? Nada. El canto canta, el canto canta, no como el pájaro, sino como el canto del pájaro.

9. Arte de cristales electromagnéticos, ultravioletas, extrarradiales, supravitales, equilibrio de volúmenes ingravidos e impávidos, libre juego de formas libres, como formas, exclusivamente como formas, pero sometidas a la gran esclavitud del canto, a la gravitación lírica, que es la gravitación cósmica. (108-109)

Puestos en el extremo de la metáfora poética, nos inclinamos hacia lo desconocido de aquella “unidad más alta”. Justamente, es este punto del no saber, de la ignorancia, dice Georges Bataille (2002), el fundamento de la honestidad y la posibilidad de regeneración del poeta. Como creador, afirma Bataille, un artista, un poeta, lo que brinda es

[la] honestidad del no-saber, la reducción del saber a lo que es. Pero se añadirá que, debido a la conciencia de la noche, al despertar en la noche del no-saber, he intercambiado un saber extralimitando deshonestamente sus posibilidades por unos encadenamientos azarosos, injustificados de raíz, un despertar sin cesar renovado, cada vez que la reflexión no puede proseguir (ya que de proseguir, sustituiría el despertar por unas operaciones de discernimiento fundamentadas en falsificaciones). El despertar por el contrario, restituye el elemento soberano, es decir impenetrable (insertando el momento del no-saber en la operación del saber; restituyo al saber lo que faltaba, un reconocimiento, en el despertar angustiado, de lo que necesito resolver por ser humano, mientras que los objetos de saber están subordinados). (75)

Del conocimiento importa su frontera. No-saber es reconocer lo que es, lo hay, “cada vez que la reflexión no puede proseguir” sin las “operaciones del discernimiento fundamentadas en falsificaciones”. El recomenzar como un despertar opuesto a las “falsificaciones”, es una operación que hace impenetrable el acto del instante (una noción, un nombrar, un acto de habla cualquiera) llevado a su límite como “la unidad más alta de ambivalencia o de sobredeterminación” (Deleuze y Guattari, *Rizoma* 14). La soberanía es la autonomía de lo “impenetrable”, lo desconocido que opera, además, como “reducción” del yo. Con Bataille (2002) hablar “para ya no decir nada”, representa la “pasión de no saber” y “el instante de morir” (69); a través de la imagen “interesante sin ningún tipo de utilidad, en el sentido de ‘seductora’” (Blanchot, *La bestia de Lascaux...* 49). No hay intimidación mayor, parecen decir todas estas ideas, que el abismarse en lo que se desconoce, siendo lo que no sé = a lo que es.

La expectativa de esta “pasión de no saber”, como bien dice Bataille, es una experiencia de lo más común. Surge incluso, y quizá esto lo haga aun más relevante para el conocimiento, en medio de lo familiar y lo planificado, en la rutinaria contemplación de cualquier cosa que necesitamos y que encontramos o no. El poema “15” de Roberto Juarroz en *Duodécima poesía vertical* (2008), nos lo muestra:

Buscar una cosa

es siempre encontrar otra.

Así, para hallar algo,

hay que buscar lo que no es.

Buscar al pájaro para encontrar la rosa,

buscar el amor para hallar el exilio,

buscar la nada para descubrir un hombre,

ir hacia atrás para ir hacia delante.

La clave del camino,

más que en sus bifurcaciones,

su sospechoso comienzo

o su dudoso final,

está en el cáustico humor

de su doble sentido.

Siempre se llega,

Pero a otra parte.

Todo pasa.

Pero a la inversa. (277)

El poema nos muestra lo desconocido como imbricado en todo, pues todo es, a lo menos, doble. Por lo tanto, “[b]uscar una cosa / es siempre encontrar otra”. El poema, como regalo, la palabra que se da en la espera de oír, necesariamente, no una respuesta, sino la intuición de un escuchar, el diálogo de oído a oído, en la nostalgia-melancolía de lo olvidado que puede ofrecerse como esa “otra cosa”, en lo que sucede “Pero a la inversa”. La intuición del presente funcionaría, en este plano de la experiencia, como sistema de relaciones en que se regresa, la *anábasis* de la

imagen poética, que vuelve al origen, al silencio (no saber, recodar que no sé), a la fuerza que crea lenguaje. Y si esa respuesta, dice Bataille (2002), “es silencio desprovisto de todo sentido posible. Eso es horripilante: la más grande voluptuosidad que el corazón soporta, una voluptuosidad morosa, aplastante, un peso sin límites” (70). El silencio como imagen y metáfora de lo indecible más allá de las dicotomías de los tropos.

Blanchot (2001), interpretando la fragmentada sintaxis de Paul Celan, afirma que se trata de una administración del silencio:

[. . .] estos silencios no son pausas o intervalos para permitir la respiración de la lectura, sino que pertenecen al rigor mismo, aquel que no autoriza más que un mínimo de relajamiento, un rigor no verbal que no estaría destinado a portar sentido, como si el vacío fuese menos una falta que una saturación, un vacío saturado de vacío. (51)

Consideremos este “rigor no verbal” de “vacío saturado de vacío” a la luz del poema “812”, de Emily Dickinson (2015), pues esa saturación tiene que ver con aquello que la poeta advierte: “Que la Ciencia no puede abarcar / Pero que siente la Naturaleza Humana” (263). El lenguaje del poema –su decir, que es canto de “Nada” (De Rokha, 108), en el que “Todo pasa/ Pero a la inversa” (Juarroz, *Poesía...* 277)– se desprende de aquel vacío y de “no saber”.

Podemos, a partir de esta saturación, volver a la noción de Heidegger (2008) para *aletheia*, “presencia en el horizonte del ocultamiento” (37). O, al revés, en el fondo, dice Bataille (2002), “la luz hiere las tinieblas perfectas” (70). El abismo, el no-saber, que se muestra, al decir de Deleuze y Guattari (2004), como esta otra unidad “más alta” (15). Allí el sujeto –el uno mismo– se descubre como el/lo “otro” desconocido que interpela desde la oscuridad, el silencio. El planteamiento de Bataille recuerda las palabras de Husserl a su hermana en el lecho de muerte “Justamente ahora que llego al final y que todo ha terminado para mí, sé que tendría que volver a comenzar todo desde el principio” (71). Una vez que se llega a nombrar algo, desde un simple objeto hasta un sistema filosófico, solo resta recomenzar. La afirmación de Husserl llevada a la experiencia estética –intencionalidad sin propósito de acuerdo a Kant (ctd en Scruton, *A short history...* 108)– es equivalente a la situación que describe Blanchot (2001) “[E]l arte deja, pues, la presa por su sombra. [. . .] Este valor triste es ciertamente lo bello del arte moderno opuesto a la belleza feliz del arte clásico” (63). El arte clásico pretende imitar o ser representación del mundo, sin embargo el arte moderno se construye, sostiene Blanchot, en el “intervalo” o “entretiempo” entre el objeto y la representación/sombra (62). En este intervalo radica el

misterio, la ambigüedad de la imagen poética que involucra al sujeto haciéndole “no renunciar al esfuerzo de la ciencia, de la filosofía y del acto” (63). En oposición a ese compromiso activo, la belleza, dice Blanchot, simplemente nos pide “admirad en silencio y en paz” (64). En cambio, como he oído insistir, la imagen es fundamentalmente un desacomodo. En este sentido, dice Blanchot,

[e]l valor de la imagen reside para la filosofía en su situación entre dos tiempos y en su ambigüedad. El filósofo descubre, más allá, de la roca embrujada donde permanece, todos los posibles suyos que trepan alrededor. Los capta a través de la interpretación. Esto es decir que la obra puede y debe ser tratada como un mito: esa estatua inmóvil hay que ponerla en movimiento y hacerla hablar. (65)

Si el efecto estético poético es, desde esta perspectiva, el del mito en nuestro pensamiento, confirmamos que la imagen poética no es algo más (ni menos) que una formación arcaica, primitiva, por lejana bajo capas y capas de modelos dados, reconocidos y afirmados por los tropos (lengua, tradición, cultura), “[p]ero que siente la Naturaleza Humana” (Dickinson, *Poesías...* 263). Esto “que siente la Naturaleza Humana”, como algo exclusivo que le llama, paradójicamente no desemboca en una imagen/metáfora inmodificable. La “Naturaleza Humana”, como evoca Dickinson, propone la clara percepción de un misterio original insoluble. O, como podría decir Foucault (2007), de cierta manera en sincronía con Dickinson,:

cómo el origen puede extender su ámbito mucho más allá de sí mismo y hasta ese acabamiento que jamás se da; el problema no es ya de la tradición y del rastro, sino del recorte y del límite; no es ya el del fundamento que se perpetua, sino el de las transformaciones que valen como fundación y renovación de las fundaciones. (7)

Poner a la “tradición” junto con el “fundamento que se perpetua”, parece un primer paso, porque una vez establecido ese orden, la atención vuelve sobre el “recorte” y el “límite”, elementos de fuerzas primarias que despedazan la imagen, el simil, la representación. La constancia –la “tradición”– del flujo y de los flujos se mantiene, pero el ojo se concentra de pronto en la escama, el “límite”, el recorte, de “las transformaciones”, el tramado y pulso, podemos desprender, de esas transformaciones: la red de dendritas, un sistema nervioso, una percepción.

La especulación sobre el origen y la perspectiva que se tome, señala, por su parte Blanchot (2001), define las hermenéuticas científica y filosófica. Esto supone que “el mito [del origen] es a la vez la no-verdad y la fuente de la verdad filosófica, y si es cierto, no obstante, que la verdad filosófica comporta una dimensión propia de la inteligibilidad, no se contenta con leyes y

causas que ligan los seres entre ellos, sino que busca la obra de ser ella misma” (65). A pesar de lo compleja que parecen las palabras del filósofo francés, aventuramos a interpretar que resulta natural que la verdad que se intuye y evoca como “Naturaleza Humana”, en oposición a cualquier otra forma de fundamento, busca “ser ella misma” no sometida al relato y a los símbolos de un mito que la expliquen o expliciten. Se trata, nuevamente, de la imagen de Rilke “Intercambio perpetuo de nuestro propio ser / y el puro espacio cósmico. Equilibrio / en que rítmicamente yo acontezco” (65). El flujo constante de la tradición necesita de la dinámica, los ritmos, de los detalles, recortes y límites de “transformación”.

Incluso desde la perspectiva de las ciencias cognitivas podemos comprender la imagen del poema como el “diálogo desesperado” que menciona Paul Celan en “El Meridiano” (1999). Vale la pena volver a leer el pasaje:

El poema se convierte -¡bajo qué condiciones!- en poema de quien -todavía- percibe, que está atento a lo que aparece, que pregunta y habla a eso que aparece. Se hace diálogo; a menudo es un diálogo desesperado. Sólo en el espacio de este diálogo se constituye lo interpelado, se concentra alrededor del yo que interpela y denomina. A esa presencia, lo interpelado, que gracias a la denominación ha devenido un Tú, trae su alteridad. Aún en el aquí y ahora del poema -el poema mismo siempre tiene sólo ese presente único, singular, puntual-, aún en esa inmediatez y cercanía lo interpelado deja expresarse también lo que a él, al otro, le es más propio: su tiempo. (507)

El poema enfrenta lo que no sabe, y es la situación desde la que surge o se desdobra “lo interpelado”, “ese presente único”. Pero estamos describiendo en todo caso el “recorte” de un proceso, tal es el límite o red de límites que propone el poema en el vacío. De alguna el diálogo desesperado, proyectado de esa manera, nos resulta equivalente, o al menos ayuda a comprender mejor, la representación del yo conciente tal como la define Antonio Damasio (2006) “estado neurobiológico perpetuamente recreado” (123), en la dinámica (ritmo) entre la matriz orgánica del “yo” y las “representaciones organizadas topográficamente”. Proceso-estado que se configura y reconfigura de acuerdo a lo que constituye momento a momento “la base neural del yo” (123).

Podríamos imaginar que la base neuronal del yo, que escucha, que dialoga, con su irritación, su estímulo, está formada por el residuo-detrito-sedimento de la experiencia, el lenguaje, el discurso, que ya ha ocurrido. Topografía de la conciencia, como funcionamiento sincronizado (en instantes) de ciertas zonas del cerebro. En este caso, la “intencionalidad sin propósito” que es la unidad estética kantiana (ctd en Scruton, *A short history...*108), permitiría a la conciencia, por ejemplo, la percepción cabal de ser ese yo como lo define Damasio –“estado neurobiológico

perpetuamente recreado”-. De forma tal que el lector se encuentra efectivamente libre de seguir su propio camino enfrentándose a algo así como su negativo o revés, proyectado por el poema.

Es en esta experiencia particular que se produciría la paradoja del extrañamiento, el sujeto como otro, entre las cosas. En el límite o recorte que marca Celan (1999), “en el aquí y ahora del poema -el poema mismo siempre tiene sólo ese presente único” (507). En el instante/intervalo en que sucede la ecuación de Juan Luis Martínez (1985) “YO = TU” (33). La misma ecuación de Rimbaud con su “Yo es otro”; la misma ecuación de Cesar Vallejo (2014) cuando dice “A lo mejor soy otro” (335).

Si el yo, al decir de Damasio (2006) es un “estado neurobiológico perpetuamente recreado” (123), tal estado culmina o recomienza en algún punto en/con la percepción directa de la ecuación poética que resumen Juan Luis Martínez, Rimbaud, Vallejo, hasta la anonimia. Esta ecuación, o imagen, o metáforas, hace relevante la cuestión epistemológica, pues el poema, entendido de esta manera, vendría a modificar o alterar, la intensidad de la experiencia del pensamiento. A partir de la palabra, por ejemplo, pero no exclusivamente de la palabra, y la palabra puede ahondarse formas diversas. El ensayo “The Poet as Fool and Priest” de Sigurd Buckhardt le sirve a Michael Hamburger (*La verdad de la poesía*, 1991) para referirse al desarraigo y la transformación (cognitiva) inevitable con el uso del lenguaje poético:

El primer propósito del lenguaje poético, de las metáforas en particular, es lo opuesto a hacer el lenguaje más transparente. Las metáforas incrementan la conciencia de la distorsión del lenguaje al incrementar el espesor y la curvatura de las lentes y exagerar así los ángulos de refracción. Nos sacuden y perdemos la confortable convicción de que una tumba es una tumba. Son juegos semánticos de palabras; así pues, los juegos de palabras son metáforas fonéticas; aunque dejen intacto el sonido de las palabras, rompen su identidad semántica. (ctd. en Hamburger 283)

Las transformaciones hasta la distorsión, alternando, por ejemplo, la mirada microscópica y la macroscópica, para “exagerar así los ángulos de refracción” del lenguaje en uso por la metáfora poética, rompen o diluyen el sentido y significado (la “identidad semántica”) de las palabras, aunque manteniendo, podríamos agregar, una cohesión fonética y rítmica en el sentido ya señalado por Blanchot (2001): “pues en el ritmo ya no hay *sí-mismo*, sino como una transición de sí al anonimato” (48). Parece evidente que existe una equivalencia entre “intencionalidad sin propósito” del dispositivo artístico según Kant (ctd en Scruton, *A short history...* 108), y el rompimiento o disolución de la “identidad semántica” de la palabra, que identifica Buckhardt en

el lenguaje poético en el que, en palabras de George Steiner (2012), “lo que puede también carecer de sentido” puede ser “inagotablemente significativo” (21).

Lo que “carece de sentido” cubre un espectro que va desde lo distorsionado, lo confuso, lo inimaginable, hasta lo desconocido, lo indecible y el no saber. A esto se refieren poetas reformadores como Huidobro y Mallarmé al reconocer en la poesía una lógica propia esencialmente contraria a las formas convencionales de jerarquización de la experiencia. Lo “inagotablemente significativo” entonces, puede no ser dicho, aunque puede ser intuido, como lo hace Emily Dickinson, al realacionar el misterio y lo indefinible con la “Naturaleza Humana”. Y esto mismo, para Harold Bloom (2012) –justamente a propósito de la poesía de Dickinson–, se trata de una cuestión “esencialmente cognitiva” (308).

La imagen/metáfora, de la alegoría poética o metáfora absoluta, que alcanza el borde de lo decible reactualizaría, en el momento que la atención repara o se abisma en ella, la quemadura de la primera impresión. La acumulación y fosilización de la sucesión de apariencias (mutaciones) de lo que es sobre lo que es. Quizá esta captación, propia de la operación cognitiva sobre sí misma, sea aquel misterio exclusivamente humano al que se refiere Emily Dickinson, la perpetua recreación, percibida o intuida, en la relación entre el sujeto y su apariencia, o la representación que tiene y hace de sí mismo, el “Intercambio perpetuo de nuestro propio ser” (Rilke, *Los sonetos...* 65). La efectividad de un poema dependerá de la refracción que de la apariencia y la representación que proyecta de su lector. Volvamos a Emily Dickinson, esta vez al poema “692”:

El Sol se ponía – ponía – tranquilo

Ningún color del Atardecer –

Sobre el Pueblo percibí –

De Casa en Casa, era el Mediodía –

El Oscuridad goteaba – goteaba – tranquila

No había Rocío en la Hierba –

Sino que solo de detuvo en mi Frente –

Y erró por mi Rostro –



Mis Pies se dormían – se dormían – tranquilos

Mis dedos estaban despiertos –

Y ¿por qué hacía ese pequeño sonido –

Yo misma en mi Apariencia?

Qué bien conocía yo la Luz antes –

Podría verla ahora –

Esto es el Morir – y yo estoy muriendo – pero

No tengo miedo de saberlo – (129)

La dimensión epistemológica de la experiencia poética está explicitada en los dos últimos versos del poema. Pero, fijémonos antes en cómo se llega a la articulación de este tipo de conocimiento que no tiene que ver con el conocimiento práctico, aunque modifica la perspectiva con se juzga el resto de las cosas, incluyendo las más comunes. El poema, para comenzar, tiene un sujeto lírico, un “protagonista”, claramente instalado en la primera persona singular. Sin embargo, la última estrofa es la constatación de una cuestión irreductible. El hecho de que incluso el fenómeno de la luz nos confirma que no hacemos más que morir, que la conciencia no es más que saber que estamos menguando y muriendo. De manera que la primera persona singular del poema pasa a ser efectivamente quien repara en el poema y que debe establecer alguna relación entre lo que percibe de sí mismo y su apariencia, de acuerdo a la refracción neutral (“sin propósito”) del poema. El conocimiento del “Morir” “que ahora estoy haciendo” se desprende de un proceso que describen las dos primeras estrofas como una percepción desenfocada, imprecisa, una suerte de estado particular en el que el tiempo parece ralentizado, o como si la experiencia del tiempo y del espacio no concordaran de forma lógica. A pesar que se nos dice que nos encontramos en el atardecer, el sujeto percibe el lugar y a sí mismo, en “pleno Mediodía”. Esta alteración del tiempo y el espacio se acentúa además con el uso de reiteraciones/insistencias rítmicas: “El Sol se ponía – ponía –”, “La Oscuridad goteaba – goteaba –”; “Mis Pies se dormían – se dormían –”. Estas reiteraciones acentúan también el estado sensorial particular que se cristaliza, en la tercera estrofa, con el extrañamiento del cuerpo y el pensamiento: “Los Pies se

me dormían – dormían – sin embargo / Tenían los dedos despiertos – / ¿Por qué tan poco ruido – Yo / Hacia – en mi Apariencia?”. En esta estrofa descansa todo el misterio del poema. La alteración de la luz, de la hora, del lugar y del cuerpo tienen que ver con el sujeto percibiéndose con un ligero desenfoque que le permitirá intuir, en palabras de Damasio (2006), “el estado neurobiológico perpetuamente recreado” (123). Podemos comprender que para Dickinson la percepción de lo “perpetuamente recreado” tiene efectos no solo en el plano intelectual/psicológico, sino que en la propia dimensión concreta del mundo o realidad externa y positiva.

Tenemos entonces, que si la cuestión poética puede ser, como dice Harold Bloom (2012), “esencialmente cognitiva” (308), lo que significa comprender el “estado neurobiológico perpetuamente recreado” del yo que, de acuerdo a Damasio (2006), encarna la experiencia a través de “representaciones organizadas topográficamente” que definen la matriz orgánica de ese “yo” (123), este proceso cognitivo-poético, con su otra lógica, sería de acuerdo a Blanchot (2001), un proceso hermenéutico que demanda que “la obra puede y debe ser tratada como un mito: esa estatua inmóvil hay que ponerla en movimiento y hacerla hablar” (65). Podemos especular que tratar como mito a una obra artística –esa “intencionalidad sin propósito”– implica alegorizar su misterio. Blanchot, en este punto, bien puede estar siguiendo los pasos de Montaigne. Antoine Compagnon (2011) repara, a su vez, en que Montaigne al referirse a las fábulas de Esopo se lamenta de las interpretaciones superficiales que en general se hacen de ellas. En este sentido, Montaigne usa expresamente el término “mitologizar” para referirse a la interpretación, con el fin de intentar comprender, desde el texto, “otros motivos más vivos, más esenciales e internos” (58). Dice el crítico francés:

El razonamiento es sorprendente ya que comienza con una afirmación rotunda determinados textos tienen varios sentidos. *Mitologizarlos* significa alegorizarlos o interpretar alegóricamente uno de sus *aspectos*. Montaigne parece más dispuesto que nunca a reconocer la presencia de alegorías en un texto y parece aceptar la legitimidad de la interpretación alegórica de las fábulas de Esopo. La mayoría de los lectores, entre los que se encuentra él mismo, se detienen en el “primer” sentido, en el sentido “superficial”. Y ¿cuál es el sentido? ¿Es únicamente el sentido literal y la historia? ¿O no será más bien la moral “que cuadra bien con las fábulas”? Sin embargo, algunos van más allá de ese sentido alegórico y Montaigne, a esa superficie (la corteza, el velo o el cuerpo), opone un sentido o varios sentidos más “vivos” (como la médula), más “internos” (como el fondo), más “esenciales” (como la sustancia). El desenlace tiene algo de pirueta y de desestimación: “[. . .] lo mismo me sucede a mí”. (58-59)

Compagnon advierte aquí, que Montaigne —en general considerado un enemigo de la alegoría—, relaciona al mito con la hermenéutica necesaria para ir más allá del sentido o de los sentidos superficiales de un texto. El sentido alegórico podría alcanzar esos niveles medulares más “vivos”, es decir, más dinámicos, cambiantes y orgánicos, y que por estas mismas características efectivamente evoquen las mutaciones propias del proceso de la experiencia y del conocimiento en el yo “perpetuamente recreado” a través de “representaciones organizadas topográficamente” que definen su matriz orgánica (Damasio, *El error...* 123). Podemos, en este punto, hacer coincidir la afirmación de Blanchot (2001) “la obra puede y debe ser tratada como un mito” (65), con la perspectiva que Compagnon reconoce en Montaigne al hablar de “mitologizar” en el sentido de alegorizar los “aspectos” del texto para ir más allá de lo cultural, lo histórico, lo moral que resulten evidente.

El poema “692” de Emily Dickinson (2015) abre sobre todo en la tercera estrofa la posibilidad de mitologizar los distintos aspectos del poema, particularmente en la tercera estrofa, al establecer una relación entre la percepción alterada del tiempo y el espacio con la percepción extraña de sí: “Y ¿por qué hacia ese pequeño sonido – / Yo misma en mi Apariencia?” (129). Ese “pequeño sonido” que interrumpe, o aparece y desequilibra la percepción de sí, podemos mitologizarlo (alegorizar) en sus “motivos más esenciales e internos”, por ocupar las palabras de Montaigne, con otro poema, el poema “92” de Roberto Juarroz (2008), incluido en la *Sexta poesía vertical*:

Competencia del que soy con el que fui,  
del que va a apagar la lámpara  
con el que la ha encendido,  
del que desparramaba los colores  
con el que los reúne,  
del que no veía en los espejos  
del que se contempla en el humo.

Competencia de mi voz con mi voz,  
de las palabras que encontraba

con las palabras que me encuentran,  
de los silencios que hablaban por amor  
con el amor que dice su silencio,  
de la luz de una tarde en cualquier tarde  
con la luz exclusiva de esta tarde.

Competencia del que soy y del que fui  
con el que seré o no seré mañana,  
del que aún no marca sus huellas  
con el que todavía las borra,  
del que empujaba al día  
con el que ocultamente lo sostiene,  
del que viene de ninguna parte  
con el que viene de ninguna parte. (139)

Este poema podríamos situarlo como un paréntesis casi explicativo de la tercera estrofa del poema “692” de Dickinson al referirse a la diferencia que surge desde el comienzo, entre el sujeto, la percepción y la representación de sí mismo, en las dimensiones de tiempo y espacio. Ese es el motivo mismo del poema, marcado en el comienzo de cada estrofa como el espacio/tiempo que aparece en el pensamiento, ante lo que, a su vez, Juarroz llama la “Competencia del que soy y del que fui”, “Competencia de mi voz con mi voz”. Intervalo que corresponde a la oscilación inacabable entre hacer y ceder, decir y escuchar. El intervalo que media entre lo que sucede y lo que sucedió, entre la percepción y aquello que acusa recibo de tal percepción. El sujeto, el lector, hace o mitologiza ese intervalo que Damasio (2006) describe, como hemos insistido, en “estado neurobiológico perpetuamente recreado” (123) proyectado en la forma y el fondo del poema que consiste, entonces, en la tensión entre esas dos dimensiones temporales (el que soy y el que fui) de la experiencia en el sujeto.

No resultaría exagerado suponer que la alteración perceptiva-psicológica del hablante en el poema “692” de Dickinson, sea la misma conciencia acentuada (de esa diferencia) a la que

apunta Juarroz. La “Competencia del que soy y del que fui” que señala Juarroz, en el poema de Dickinson se expone primero como desajuste en la percepción entre el “Atardecer” y el “Mediodía”, la sensación de dormir y estar despierto al mismo tiempo (127). Allí, en esa pausa quizá incómoda y ciertamente extraña, el sujeto, comprueba a través del fenómeno de la luz, que la conciencia es conocimiento de morir. Juarroz (2008), por su parte, ahondando en esa diferencia, concluye algo similar con los últimos versos de su poema, afirmando que la diferencia entre el presente y el pasado, ese intervalo que es retroalimentación/fluir entre opuestos, se sostiene en el misterio que se hace evidente, “Competencia”, ante lo desconocido “del que viene de ninguna parte / con el que viene de ninguna parte” (139). Los poemas de Juarroz y de Dickinson, así, comparten un fondo temático que se revela a partir de la experiencia más cotidiana con la luz, las palabras, los sonidos.

Anteriormente mencionamos que con Heidegger (1992), y su idea de la verdad, el lenguaje nos atrapa en la dialéctica de su propia contradicción, o, volviendo al poema de Juarroz (2008), en la “Competencia del que soy y del que fui / con el que seré o no seré mañana” (139). La realidad concreta del lenguaje, desde su sonido o su inscripción, dice Heidegger (1992), nos “desoculta” (88) la realidad, pero a través de la paradoja, la abertura por cobertura de la abertura por abertura” (Compagnon 62). Esta dicotomía y la oscilación de relaciones que se da entre sus polaridades es manipulada por la imagen poética, alterando la fuerza de atracción que ejerce la realidad concreta-material del lenguaje, la palabra y las convenciones, hasta las “imágenes perceptuales externas o rememoradas” (Damasio, *El error...* 120). Este es el diálogo siempre desesperado del poema. El poeta puede, a la manera de Nicanor Parra, cambiar de nombre las cosas y desafiar las bases lógicas del conocimiento:  $1 = 1$ ; yo soy, yo sé, yo soy yo, etc. Las afirmaciones lógicas, re-descubrimos, son un enigma antes que una verdad irrefutable. De esta manera, llevando la arbitrariedad de la palabra al absurdo, uno puede intuir la libertad inagotable de la imaginación a través de la infinita configuración y reconfiguración de lo que percibimos.

### 3.7. La claridad de la sombra: “No saber” como dinámica

Los límites de nuestro mundo-lenguaje no configuran una imagen fija, ni las formas lingüísticas para articularla, ni sus efectos en la conciencia son siempre las mismas. Existen tonos y actitudes de escritura y lectura, ritmos, favorables para que la imagen poética alcance, o no, su máxima intensidad: el nivel tan amorfo y reticular-rizomático-abigarrado que tiende a la dispersión hasta romper la “identidad semántica” (Hamburger, 283). El círculo hermenéutico de la palabra, desde el silencio al silencio, que es, y configura, un tramado de formas y de sentidos que el uso, la convención, la tradición literaria, y las modificaciones (fossilización, banalización, entropía de formas y contenidos), imprimen en nuestra experiencia.

En el capítulo anterior mencionamos la importancia del ritmo en la posibilidad de alcanzar la intensidad poética. Lograr un dispositivo lingüístico sin propósito (condición del objeto artístico de acuerdo a Kant), y que al mismo tiempo, para volver a las palabras de George Steiner (2012), resulta “inagotablemente significativo” aunque sea carente de sentido (21). Para lograr esta combinación, el ritmo, como decimos, la dinámica particular del poema resulta fundamental. Recordemos que, como vimos, Ezra Pound (2016) sostenía que el ritmo corresponde “exactamente a la emoción o a la huella de la emoción que se intenta expresar. El ritmo de un poeta debe ser interpretativo, personal, *infalsificado* e infalsificable” (27). Mientras que para Blanchot (2001) el ritmo es aquello “que la crítica de arte invoca con tanta frecuencia, aunque dejándola en vaga noción sugestiva y llave maestra, indica, más que una ley interna de ese orden, el modo en que el orden poético nos afecta” (48). Ahora bien, con Blanchot el aspecto personal indeleble, “infalsificable”, como dice Pound, del autor transita, con el ritmo, hacia la negación autoral, o la disolución de lo autoral porque “el sujeto es asido y llevado por el ritmo. [. . .] Ni siquiera *a pesar de él*, pues en el ritmo ya no hay *sí- mismo*, sino como una transición de sí al anonimato” (48). Tenemos, entonces, que la dinámica del poema, la dinámica que indaga la poética, esta poética, es la que se desplaza en ese sentido, como Juan Luis Martínez, hacia el “infalsificable” anonimato.

Desafiar la convención autoral, biográfica-autobiográfica, no pretende alcanzar ninguna permanencia (“intencionalidad sin propósito” del acto estético). Los procedimientos que tradicionalmente tienden a la anonimidad, alteran las convenciones formales de uso del lenguaje, estas modificaciones o alteraciones en la convención incrementan, por así decir, “el espesor y la

curvatura de las lentes” del giro lingüístico (Hamburger, 283), con el fin de alcanzar a romper la “identidad semántica” (283). De forma que la falta de sentido, podría conducir a lo plenamente significativo, al desocultamiento en el juego de paradojas (abierto/cubierto) del discurso. El siguiente poema de Lee Harwood (2004) lo puede graficar:

[. . .] ella se mueve a su manera que los hechos de cercanía y familiaridad, oscurecen. Nuestro no nos conocernos exactamente bien uno al otro en el sentido de una distancia clara, esa sensación que surge con la distancia, como viejas fotografías que tienen todo escenificado, claro, y fácilmente entendible – así pensamos. Cara a cara los cambios se suceden segundo a segundo. No el rostro fijo que sí conozco. No la fácil suma de cualidades. (mi trad.; 230)

La mujer sirve para poner atención en aquello que se desconoce, que el sujeto sabe que desconoce y que tiene al frente con el aspecto de lo familiar. El hablante no desea una familiar y “fácil suma de cualidades”, su atención está puesta en lo otro, al otro extremo del poema: la incommensurable red de cambios por segundo. La otra unidad, lo que Foucault (2002) llama lo “*Mismo*” (398) que devela el acto arbitrario urgente del instante que esa palabra-diálogo-regalo encarna o cristaliza, y que, al mismo tiempo resiste ser representado. Esa es la urgencia que exige, afirma Paul Celan (1999) estar “atento a lo que aparece” (507), y que es el propio poema como experiencia-sensación-proyección personal de un estado de recepción, de completa atención en el mundo, que resulta a su vez significativo, pero sin sentido, sin propósito, sin conflicto central, sin narración, con un sujeto que no dice, y en cambio escucha, que proyecta una inestabilidad tal (“infalsificable”) que roza la desaparición (anonimia). La urgencia del instante acaba y se renueva en la dinámica de permanente transformación que significa también la regeneración de lo “desconocido” que no deja de ahondarse palabra tras palabra.

Situándose la imagen poética en ese extremo expresivo, no debería menospreciarse el efecto, en la dialéctica del lenguaje, de la dificultad de lo “desconocido”. Así como Marjorie Perloff (1996) ve en la paradoja de la metáfora de la escalera en Wittgenstein una condensación poética, George Steiner (2012) considera el estilo dialectico de Hegel, como un lenguaje cercano al poético, porque su “exposición difícil y oscura”

[A] través del duro trabajo de la asimilación concentrada ‘la inquietud deviene en orden’ en nuestra conciencia. El *Hell-Dunkel*, el *chiaroscuro* de la prosa de Hegel apunta hacia procesos todavía inconclusos, hacia un inestable compromiso con unas condiciones sociales y unas contradicciones ideológicas [. . .] Con todo el respeto que nos merece Descartes, la claridad y la elegancia son, en relación con el pensamiento, unos ideales traicioneros. (98-99)

La propia filosofía con Hegel, siguiendo a Steiner, se encamina hacia lo inconcluso para poder lograr nuevos resultados expresivos con el lenguaje. Siendo, el dispositivo artístico, como hemos dicho, una “intencionalidad sin propósito” (ctd en Scruton, *A shot history...* 108), que rompe coherencia y cohesión semántica de la palabra, esto significaría de acuerdo a Gastón Bachelard (2014) la intuición de algo más allá del lenguaje, “el recuerdo de una ignorancia esencial. En el reino del conocimiento mismo hay así una falta original, la de tener un origen; la de no despertar siendo uno mismo para permanecer como uno mismo, sino esperar del mundo oscuro la lección de la luz” (7).

Nuevamente se trata de la paradoja del desocultamiento en la dinámica del decir y el silencio, o del lenguaje y su dialéctica “abierto/cubierto [. . .] distinguir la abertura por cobertura de la abertura por abertura” en palabras de Compagnon (62). Bachelard establece una relación entre intuir y una “ignorancia esencial” que nos permite vincular la inestabilidad de la imagen poética con la especulación sobre la necesidad del “No saber” de Bataille (2002). La poesía, a través de una alteración en las convenciones del uso del lenguaje, detona la añoranza por un sentido original, que resista a las paradojas. La “gloria de ser intemporal” demanda no ser mera confirmación de uno mismo, prisionero de la experiencia de ser uno. La imagen de la “lección de la luz” nos remite a aquello, al asombro del descubrir, de ver, de verse. No se trata de una cuestión moral, narcisista, ni pedagógica (aunque el riesgo es evidente), sino de volver a una experiencia que podríamos llamar primitiva del lenguaje (tanto oral como escrito) en que el enigma del mundo no es resuelto por la palabra, y la palabra porta ecos del enigma que nos regresa a la ignorancia y a la nostalgia. La luz (y el lenguaje) nos expone y nos hace percibir los límites —ella misma es un límite— que definen a la posibilidad de conocer a partir del no-saber, o, como ya hemos visto con Bataille (2002), a partir de la “honestidad del no-saber, la reducción del saber a lo que es” (75).

Para un poeta que se suele considerar difícil de interpretar y comprender, como el norteamericano George Oppen, la “claridad” resultaba ser una aspiración tanto estética como ética. Pero esta claridad no consiste en un afán informativo y/o didáctico, sino que en la cualidad del poema que se constituye “claramente” como un dispositivo lingüístico libre de cualquier funcionalidad convencional. En el poema “Route”, Oppen (2012) afirma:

Claridad, claridad, evidentemente la claridad es la cosa más hermosa,



Del mundo,

Una limitada limitante claridad

No tengo ni he tenido otro motivo en poesía

Que alcanzar la claridad (mi trad.; 2012 19-23)

Si forma y contenido, en poesía, son inseparables; si la poesía es una cuestión de formas, la declaración de Oppen habla de una poética que intenta revelar lo que conoce, o puede conocer, y lo que no. Y esta distinción (tan amplia como pueda ser) para un poeta como Oppen es de una simpleza primitiva/arcaica y radical. Se trata de la claridad que surge de la distinción entre las palabras, y entre la palabra y el silencio. El tramado o patrón, que es la frontera entre una cosa y otra; una zona, como vemos, de mutación y enfrentamiento. La claridad es distinguir oposiciones entre las cosas. Esta misma cuestión se evidencia en el siguiente poema de William Carlos Williams (2018) “El crisantemo”:

¿cómo distinguiríamos

los pétalos brillantes

del sol en el

cielo concéntricos

apiñándose en la rama

salvo porque se rinden

en su modestia

ante aquel esplendor? (401)

Williams, como Oppen, reconoce la posibilidad de percibir y conocer gracias a la oposición (“esplendor” *versus* “modestia”) y al ceder de un elemento ante otro. La claridad radica en la percepción de los límites y los límites de las palabras no son estáticos (los pétalos que “se rinden”). Se trata de una dinámica de materiales girando alrededor de la experiencia de percibir, notar, distinguir, y de la sorpresa y la duda ante lo que experimentamos (“aquel esplendor”).

Las formas del discurso poético para dar cuenta de tal dinámica cubren desde Homero hasta la poesía moderna. Cada poeta (cada poeta moderno al menos) parece ser una amalgama a veces contradictoria de ideas. Michael Hamburger (1991), recuerda que Baudelaire, “casi desde el principio fue considerado progresista y reaccionario, original y trivial, clásico y moderno, cristiano, satanista y materialista, orfebre consumado y mal escritor, moralista riguroso y hombre incapaz de sinceridad” (12). Junto a Baudelaire, continúa Hamburger, tenemos a Mallarmé y su simplificación del mundo “porque por virtud de un estado interior el artista reduce los fenómenos externos a su único origen: la Idea” (17); y, junto a Mallarmé, el esfuerzo fracasado de Rimbaud por recrear el mundo con el poder de su imaginación, o el propio Lautréamont, quien después de *Maldoror* “abogaba por un regreso a la “poesía impersonal” del período clásico y por un conformismo moral de una verdad práctica. El conocimiento de la poesía, y que la poesía ofrece, su *claridad*, surge entonces como tramado-síntesis de fuerzas contrarias. Y esta poética intenta dar cuenta de las condiciones en que ciertos poemas brindan con mayor intensidad la experiencia de tal conocimiento (de tal “diálogo desesperado”) que se inicia, como ha dicho Bachelard (2014), con la nostalgia de un principio para nuestra experiencia. La ignorancia que encarnamos respecto de ese principio, dice Bachelard, al menos nos revela,

[. . .] las reglas y la monotonía del Destino, el momento verdaderamente sintético en que, al dar conciencia de lo irracional, el fracaso decisivo a pesar de todo es el éxito del pensamiento [. . .] que nos permite apreciar como de la ignorancia surge el espíritu, la inflexión del genio humano sobre la curva descrita por el correr de la vida. El valor intelectual consiste en mantener activo y vivo ese instante del conocimiento naciente, de hacer de él la fuente sin cesar brotante de nuestra intuición y de trazar, y de trazar con la historia subjetiva de nuestros errores y de nuestras faltas, [. . .]. (8)

De lo anterior se desprende que el conocimiento provocado por la experiencia poética consiste en la atención permanente en el instante (como en Celan) en que nos percibimos y percibimos lo otro, desde “la ignorancia”. Lo fundamental es “mantener” “el instante de conocimiento naciente”, que es intuitivo. Esto, como confirmación de un fracaso que nos obliga a mantener la vigilia, o el estado de atención. Comprendemos, así, un poco más la desconfianza que expresa Steiner hacia las formas cartesianas de claridad y elegancia (2012 98-99). En esta línea argumentativa, Steiner (2012) afirma que “la insinuación de Mallarmé de que el hecho de dar nombre es ausencia, en la contigüidad con el silencio en el *Tractatus*, en las revelaciones postnietzscheanas y postfreudianas de las verdades no esenciales, de las ilusiones que hay en todo discurso humano. La inteligibilidad marca la desinformación” (207).

No conocemos necesariamente el mundo como verdad definitiva por medio del poema. Este “fracaso” (experiencia universal) es, sin embargo, lo que empuja al poema mismo a su existencia, a plasmar lo que parece evocar tras la intuición. La intuición de Bachelard es reconocer la “sombra”. En esta “sombra” por lo demás reside el misterio que, en el caso del poema “812” que hemos visto anteriormente de Emily Dickinson (2015), identifica como aquello que solo intuye y conoce la “Naturaleza humana” (263).

La claridad, como vemos, de la poesía no consiste en falta de ambigüedad, o en que toda su potencialidad se haga evidente, sino en la configuración de un dispositivo lingüístico que pueda renovarse en virtud de su propia oscuridad. De alguna manera el poema, así entendido, nos sitúa en el flujo del lenguaje que se distribuye entre las cosas que ocurren, que se desplazan en el/un tiempo y espacio (ambiguo-indeterminado o no). La claridad consistiría en hacer evidente que la ambigüedad estética no tiene propósito, y que por otra parte, como sostiene Blanchot (2001), el arte “deja, pues, la presa por su sombra” (63). Tal “sombra” es metáfora de la imagen poética. No resulta extraño entonces que en el poema “Habla tú también”, Paul Celan (1999) afirme “Verdad dice quien sombra dice” (124). Recordemos que, para Celan, la “verdad” del poema es constituirse como un regalo, un desprenderse, un ceder, un escuchar al/lo otro, dar la palabra. Más adelante comentaremos con mayor detalle el poema al que pertenece este verso, por ahora solo nos detenemos en la relación que se establece entre el desvío hacia la “sombra” del arte (Blanchot, 2001) como confirmación de su “verdad” (Celan, 1999). El poema así revela con toda “claridad” su “sombra”, el paisaje de su defecto, la oscuridad, el misterio, la ignorancia, el “No-Saber” primitivo/original que deja al autor-lector oyente en el vórtice de decidir ante lo que le ocurre sin o con muy pocas indicaciones de sentido. La atención queda suspendida entre las cosas que se muestran en un tiempo y espacio, que es el desarrollo de la experiencia del yo reconstruyéndose/reconstituyéndose en la experiencia/conocimiento de tal hecho, reconocible o incomprensible; reconociéndose o enajenándose, tal como especula Damasio (2006), al considerar el efecto de elaboración de imágenes, que es lo que produce la metáfora poética, ya que a nivel de las sinapsis cerebrales no hablamos de imágenes sino de “un medio de reconstruir ‘una imagen’” (126).

### 3.8. Silencio, confusión y crisis: auto-erosión y extrañamiento

La poesía tiene en el silencio –o el espacio en blanco– su frontera natural, en ese límite enfrenta lo que no es. Esta tensión entre palabra y silencio se concretiza en la lectura del poema con las respuestas y/o enigmas que el lector se dará a sí mismo, dirigiéndose inevitablemente más allá de lo que el texto informa en concreto, ya que el propio texto impulsa al lector a la confusión, al laberinto de lo inexplorado, a buscar lo que no se ha dicho. Este tipo de experiencia de lectura somete al lector a una situación tal vez incómoda, porque los poemas parecen mezquinar nexos entre lo que intentan declarar y lo que sabemos o podríamos saber. Alexander Baumgarten (2014) afirmaba que “el reconocimiento confuso de una representación es propio de la memoria sensible; por ello, es sensible y poético” (§42). Para este filósofo, en todo caso, se trata de una confusión poética, es decir, un tipo particular de desorientación producida por la experiencia de lo inexpresable al someter el pensamiento a las tensiones que definen las relaciones de los elementos del poema. La imagen defectuosa, ambigua y por lo tanto poética (de acuerdo a Baumgarten), requiere que en el poema los elementos confusos sean acompañados de otros elementos quizá igualmente indefinidos, pero que trasladan la imagen, la metáfora, quizá más allá del límite expresivo.

Con el fin de precisar más en el sentido de lo confuso sobre el que se volverá una y otra vez durante la investigación, resulta útil recordar el análisis que hace el americano Harold Bloom, en *El Canon Occidental* (2012), del poema “761” de Emily Dickinson:

De Blanco a Blanco –  
un camino sin hilo  
pisé con pies mecánicos –  
parar – perecer – o avanzar –  
del mismo modo indiferentes –

Si ganaba el final  
más allá finaliza  
incierto develado –

cerré los ojos – y avancé a tientas  
era más claro – estar Ciego – (305)

El académico norteamericano afirma: “Condensar tanto en cuarenta y una palabras y diez versos es algo que no parece posible” (305). Efectivamente se trata de una condensación extrema, tal vez similar al “recogimiento” que menciona Celan, cosa más que probable cuando el propio Bloom recuerda “la fascinación que Paul Celan sentía por Dickinson” (306). Ahora bien, el poema de Dickinson, dice Bloom, proyecta “una imagen de la crisis poética” (306). La intensidad particular de la segunda estrofa radica en decir que lo ganado es solo “un final que sigue terminando más allá de una revelación que permanece incierta” (306). Esta incertidumbre, sostiene Bloom, el absurdo de todo objetivo, incluso –aparentemente– el poético, es distintiva de toda la obra de Dickinson, “[t]odos los poemas de búsqueda de Dickinson poseen aspectos kafkianos, laberínticos: son viajes a ninguna parte, un poco como el vagar por la playa de [Wallace] Stevens en *Las auroras del otoño* y como los poemas de [Whalt] Whitman de *Deriva*” (307).

Junto con establecer un vínculo con la tradición norteamericana (Whitman y Stevens) Bloom afirma que se trata de un poema de búsqueda y que, por lo tanto, el motivo por el cual se analiza, es su transito a “ninguna parte”. Y quizá más relevante que aquello, es que el poema es nada más ni nada menos que “un ejemplo de cómo despojar de nombre a las cosas” (307), asunto que “exige una participación tan activa por parte del lector que es mejor que uno tenga uno de sus días más lucidos” (309). El poema es así de exigente, pues sus imágenes desorientan al lector con sus aspectos laberínticos que, al decir de Bloom, prefiguran a Kafka (306-308). Estos componentes (el vacío, la incertidumbre, la confusión y sus manifestaciones) resultan de vital importancia porque en ellos descansa la resistencia a la manipulación de cualquier jerarquía narrativa, incluso la del lector, cuando llega a suspenderle la conciencia discursiva.

La experiencia de la confusión y del laberinto provoca/demanda una modificación en la dinámica del pensamiento. Las imágenes que hemos visto hasta ahora con Juarroz, Celan, Dickinson y Raworth, cubren desde la “La densidad de lo que no es, / la fuerza de lo que no se tiene,” a un “No-sido, de todas partes”, o “De Blanco a Blanco –”, en que caben “todos los signos / para que todos vean / que es solo el comienzo”; a su vez, todas estas son imágenes de la “imagen de la crisis poética” que el poema constituye y que resulta necesariamente “confusa”. El

rango de respuesta a imágenes como las de estos poetas apela a una variación permanente en el fenómeno lingüístico, del pensamiento e interpretación del hecho que se percibe. Por supuesto, la “imagen de la crisis poética”, la confusión del poema, en los términos de Baumgarten, como “discurso sensible perfecto” (§9) que involucra “ignorancia, novedad y admiración” (§48), no tiene lo que podríamos llamar una posología determinada. Aunque pareciera haber un principio generador práctico como es el acentuar la desconfiguración de las formas convencionales del discurso, las reglas de la sintaxis y la gramática, así como los principios lógicos positivos que permiten al discurso tener coherencia y cohesión en torno a una idea, mensaje, imagen o conflicto central que permite jerarquizar tropos e interpretaciones. Pasado ese punto, no existe una sola fórmula compositiva. Pero los autores que hemos nombrado sí comparten cierta actitud hacia su trabajo y hacia el posible lector. La aparente extrañeza de sus registros va acompañada de una sobriedad que intuimos que tiene que ver con el control que demuestran en la exposición de su conciencia. No se trata solo de pudor, sino del esfuerzo por maximizar la intensidad de lo que el poema, en tanto dispositivo lingüístico, tiene que decir.

La imagen poética somete la atención del lector a la experiencia del laberinto como, al decir de Ramón Andrés, un “espacio interior humano” (919) configurado por las representaciones confusas y poéticas (Baumgarten §16-18) que exponen al lector a la oscuridad, el vacío y el silencio ante los cuales debe crear su propia respuesta. Para Celan (1999) en “El Meridiano”, las configuraciones del poema que nos ponen ante el laberinto de lo que desconocemos es “la contrapalabra”, esto es, “la palabra que rompe el “hilo”, la palabra que no se inclina ante los “mirones y los figurones de la historia” es un acto de libertad. Es un paso” (501). Un paso hacia lo otro “con un yo olvidado de sí mismo, hacia aquello insólito y extraño [. . .]” (503), y “en nombre de la causa *de eso Otro*, quién sabe si de un otro *totalmente Otro*”. (505). En el poema “Habla tú también” (*De umbral en umbral*) es cuando Celan desarrolla más claramente este punto:

### **HABLA TÚ TAMBIÉN**

Habla tú también,

habla el último,

pronuncia tu proverbio.

Habla -

pero no separes el no del sí.

Da a tu proverbio también sentido:

dale sombra.

Dale sombra bastante,

dale toda la que

sabes repartida en redor de ti entre

la medianoche, el mediodía y la medianoche.

Mira alrededor:

mira cómo en torno todo deviene vivo -

¡Por la muerte! ¡Vivo!

Verdad dice quien sombra dice.

Ya sin embargo se reduce el lugar donde te tienes:

¿adónde irás ahora, expoliado de sombra, adónde?

Sube. Tantea hacia arriba.

¡Más escaso devienes, más irreconocible, más fino!

más fino: un filamento,

por el que bajar quiere la estrella:

para nadar hondo, en el fondo,

donde ella se ve brillar: en el escarceo

de palabras peregrinas. (124)

En las cuatro primeras estrofas el poema interpela al lector, o el lector al poema, para que diga su palabra con sentido y, para eso, debe darle a la palabra “sombra”. La palabra, por lo tanto, debe

contener, tal como señala Baumgarten, “conceptos complejos y confusos” porque “son extensivamente más claros que los simples” (§16, §18, §19, §20, §23). Dar sentido es dar sombra, y esto significa alcanzar una unidad que no separa o intersecta los opuestos (“no separes el no del sí”). En este vórtice de máximo sentido y máxima sombra, el poema insta al lector, o el lector (Celan) al poema, a ver cómo “todo deviene vivo – / ¡Por la muerte! ¡Vivo!”. Lo vivo es unión, dialéctica de opuestos extremada hasta su fusión; negación y afirmación; la muerte y la vida. Entonces la “verdad” de que la unidad de los opuestos es vida, es afirmada por la sombra, por la confusión, por lo desconocido. La última estrofa nos dice el camino a seguir para lograr esa verdad. Ante la oscuridad de la sombra pura (“expoliado de sombra”), es decir, ante la confusión, o en la experiencia del laberinto, el único camino es ascender; “Sube. Tantea hacia arriba. / ¡Más escaso devienes, más irreconocible, más fino!”; ascender es seguir hacia la luz que, a su vez, utiliza el “filamento” de la ascensión (la atención de quien lee y el poema mismo) para brillar abajo en la sombra, “en el fondo” (el mundo, el lenguaje). El filamento de la ascensión es un “tantear”, un ir probando, dando “sombra” al decir. Tanta sombra que se hace irreconocible. Si nuestra habla alcanza el punto de constituirse en eso “*totalmente Otro*”, nos reducimos, menguamos, alcanzamos la orilla de lo que resulta imposible nombrar, nos hacemos irreconocibles.

De acuerdo a lo que postula la poética *self-erasing*, impulsar al lector a las sombras, o proyectar a través del lector la “expoliación de la sombras” y aquello “*totalmente Otro*” para que el propio lector sea erosionado y mengue, haciéndose irreconocible ante sí mismo, no requiere necesariamente un lenguaje entrecortado como el de Celan o Dickinson; también puede desprenderse de imágenes de otro tenor, como el vaticinio de Huidobro hacia el final del “Canto I” de *Altazor* (1992): “Silencio la tierra va a dar a luz un árbol/Tengo cartas secretas en la caja del cráneo” (82). Aquí la sombra, que es la palabra poética, invoca una imagen doble de la naturaleza, la capacidad de crear y dar vida, dar a luz, aquello que es su propio símbolo (el árbol); y previo a la propia naturaleza está el silencio que instaura la palabra y sus cantidades de sombra que invocan/evocan a la naturaleza. Lo mismo sucede con el lenguaje excesivo y violento de Lautreamont en *Los Cantos de Maldoror* (1970), que anuncia “el encuentro fortuito sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y de un paraguas” (219). Este es el cruce de la arbitrariedad extrema (ilógica), que invoca al azar al momento de nombrar el mundo, lo que nos llevaría (quizá) un poco más cerca de una escritura (o canto, si se quiere) lo más libre



posible, libertad de su superficie en permanente movimiento en el roce y erosión con el silencio y lo indecible. Naturalmente no se trata de concebir, a expensas de la poesía, lo que Roberto Merino (2008) llama “exacerbaciones del lenguaje” que “entusiasman, sobre todo a los jóvenes” (42). Precisamente donde Merino menciona este problema de la especialización, el breve ensayo “La primera ancianidad de Enrique Lihn”, cita un comentario de Lihn que resulta esclarecedor de lo que venimos argumentando sobre la sombra, la confusión, la palabra del “lenguaje de afuera” (Foucault, *El pensamiento...*), que sería el lenguaje poético. Dice Merino que Lihn

Dejó constancia de una intuición muy valiosa del “estado de emoción” –la frase es de Wordsworth– en que se activa el pequeño e íntimo vértigo de la poesía: “O sea, uno sale a la calle y no es la calle, sino que se ven ruinas, o bellas iglesias, o se cierra un cambio increíble. [. . .] para mí la poesía es una relación anómala con la realidad, que pone primeramente en tela de juicio esta categoría. Porque es una relación particular, específica con un lugar determinado, con todo como si estuviera ahí. Pero de ese lugar tú te vas a ir, porque ése ha sido el destino de mis viajes; en ese lugar tú no estuviste y sabes que años atrás ese lugar era otro y de todo lo que había ahí ya no existe. (43)

Lihn no es un poeta que pareciera preocuparle desaparecer de sus poemas, al contrario, en su poesía se distinguen las estrategias con que se sitúa en el poema en tal o cual rol, se percibe a veces incluso una excesiva conciencia sobre la escritura. Lihn rara vez desafía el sentido y la convencionalidad del discurso, de la conciencia discursiva, puede estirarlo, maximizarlo, pero parece volver a la convencionalidad de un sentido que supera toda interrupción. Lihn tampoco contradice la imagen del poeta, el intelectual y el bufón. Sin embargo su “intuición de la poesía”, como la reproduce Merino, reconoce claramente la excepcionalidad que supera al intelecto que se fija en ella. Se trata, en sus palabras, de una “relación anomalía” que contradice a la realidad como categoría, pues ésta no existe y la poesía expone sus “ruinas”. La personalidad de Lihn, que considera entonces esta “anomalía” como herramienta de estratégica compositiva antes que como el verdadero sentido que postula el poema, se revela cuando dice “Pero de ese lugar tú te vas a ir, porque ése ha sido el destino de mis viajes”. No se trata del destino de “sus” viajes, sino de todo viaje. Lihn reconoce que “todo lo que está ahí ya no existe” pero no da el paso siguiente para fundirse con tal disolución que es aquello que efectivamente contradice la realidad positiva como categoría. En su poesía no existe el “yo olvidado de sí mismo” (Celan, *Obras. . .* 503). De esta manera un poeta brillante como Lihn sirve, en el contexto de la poética que se propone aquí, como ejemplo de intuición compartida –la anomalía– que llevada a la escritura, el poema se plasma aun bajo el esquema vertical del árbol del sentido, y del controlador que en definitiva nos dice de qué se trata lo que leemos, lo qué debemos interpretar.

Maurice Blanchot, en *La palabra ascendente* (2014), indica que la imagen (o imágenes) de un poema, en su fidelidad a la “anomalía”, al misterio, la sombra, del lenguaje y el silencio,

No se escapa a la lengua nacional, pero va hasta la extranjería que ella recela, tan antigua como nueva: antigua por “innata” (el idioma generador) y más que nueva porque se descubre en las entonaciones inauditas o se libera a través de acordes nuevos. “Haber dotado a la voz de entonaciones nunca escuchadas hasta sí... y haber dado al instrumento nacional tales acordes nuevos, pero reconocidamente innatos, constituye al poeta en la extensión de su tarea y de su prestigio. ( 9)

La imagen *self-erasing* o de autoborrado exige dar sombra a la palabra; ascender con el “yo olvidado de sí mismo” de Celan. Olvidarse de sí mismo aquí significa olvidar un lenguaje, o quizá un “Imagina no escucharte a ti mismo” como propone Tom Raworth (*Tottering...* 231). El yo que se olvida de sí –o quien intenta no escucharse– traza un movimiento circular que comienza y termina en sí mismo, pero como lector transformado en otro, el pensamiento zigzagueante entre el abismarse y el sentido común, entre la intuición y la memoria. Nos situamos en la Khora, la metáfora que va más allá de la metáfora del origen como una fuente. Esta imagen, esta metáfora, también es despedazada por la ménades. La libertad que el texto brinda que puede anclar a la atención la atención no en elementos como unidad, sino en un sistema dinámico pre-narrativo, pre-biográfico, pre-edípico.

Lo que no termina de suceder en la imagen poética, así lo veíamos en el poema “761” de Emily Dickinson –“Si ganaba el final / más allá finalizaba” (ctd. en Bloom 305)–, no es la comprensión sino las posibilidades de la comprensión como actividad crítica hacia una frontera que se desplaza. Lo que nos hace sospechar que la verdad, si es como propone Celan (1999): “Verdad dice quien sombra dice” (124), se encuentra ante nosotros todo el tiempo, pero el lenguaje debe hacérsela ver detrás de la impresión de la experiencia o entretejida con ella. El lenguaje, el poema, debe renovar permanentemente su compromiso con la verdad y la sombra, porque el lenguaje desgasta su propio uso. Lo que vemos, dice Lihn, son ruinas y uno nunca ha estado aquí. La verdad, por tratarse de una cuestión de dinámica erosiva (es el cambio, la transformación, la sombra que condensa la luz), resulta tan evidente como imposible de alcanzar desde un principio.

### 3.9. El método: la metáfora indeterminada anti-representacional

#### **a. Intuición: ceder del/al instante entre dos nada**

El autor argentino Roberto Juarroz (1980), citando a Antonio Porchia, asegura que el poeta dice algo que resulta necesario, porque se trata de la palabra que ha vencido su resistencia, “[C]uando digo lo que digo, es porque me ha vencido lo que digo” (22). Si, tal como postula Bachelard (2014), “mi ser solo toma conciencia de sí en el instante presente”, lo que vence es un instante en el tiempo, el instante que “es el único terreno en que se pone a prueba la realidad” (12), es decir, la matriz orgánica del “yo” conciente en el proceso de reconstrucción de una imagen (Damasio, *El error...* 123). Se reconstruye porque los elementos de la metáfora se dinamizan en la tensión de sentidos posibles, sin ser cabalmente ninguno.

Para Michel Foucault en su *Theatrum Philosophicum* (1995), el instante, del que hemos estado hablando como momento de la imagen poética, es representado formalmente, lingüísticamente, por el fragmento: “la síntesis del Devenir [por débil que sea] mantiene la unidad no sólo, y no tanto la de un continente infinito, como la del fragmento, del instante que pasa y vuelve a pasar, y la de la conciencia flotante que lo reconoce” (35). Fragmento que, además, al interior de un discurso o de un texto, opera, dice Foucault en *La arqueología del saber* (2007), como “incidencia de las interrupciones”; por lo tanto, los fragmentos constituyen, como ya mencionamos en el capítulo sobre la metáfora, “fenómenos de ruptura” (6-7). El instante tiene su equivalente retórico en el fragmento, por lo que, bajo esta perspectiva, contamos, a través del lenguaje, con “el presente que no cesa de volver” (37). La atención del poeta, a la manera de Juarroz, entonces cede ante la insistencia de ese oleaje o flujo, que es el “presente” como “sombra” que confirma el “No-saber” del objeto/fragmento estético, y por lo tanto, sin propósito en el presente del instante “en que se pone a prueba la realidad”, aquello “otro” que la ciencia no alcanza y que intuimos, para volver a la metáfora de Emily Dickinson (2015), como “Naturaleza humana” (263), y también el “misterio” de estar vivo, según Cornelius Cardew, al hablar de la improvisación musical. Parafraseando a Damasio (2006) se trata del misterio del estado neural del yo recreándose permanentemente, en el “despertar” del “no saber” (Bataille, 2002).

El poeta, diría Oppen, debe encontrar la “claridad” del límite que marca la frontera entre su mundo interior con la *praxis* exterior. El instante en que lo conocido y lo desconocido se presienten, y resisten. De tal tensión (arcaica, primitiva) surge la palabra. El instante, para la poética, nos aísla entre dos nada: el fantasma del pasado y la ilusión del futuro. El instante, dice Foucault (2007) como “fenómeno de ruptura” es “conciencia de una soledad” (7) irreparable (la soledad de los límites). En tal sentido el hacer del poeta toma, como unidad de atención en el tiempo, la sincronía azarosa de la improvisación y esto, al menos en parte, es una forma de control sobre la manipulación del yo empírico, de forma tal que aquello que vence es la irrupción de lo inesperado. Foucault (2008) ha señalado que esta actitud vital no obedece a una convención moderna procedente del romanticismo, sino que se trata de “una de las tradiciones occidentales más antiguas” (62). Lo que me vence es lo que escucho, y escuchar es, desde la antigua Grecia, “la condición positiva para adquirir la verdad” (68). Esta verdad, dice Foucault recordando a Séneca, no significa “descubrir la verdad en el sujeto, sino de recordar la verdad, de recobrar una verdad que ha sido olvidada” (71). En este punto Foucault y Bachelard parecen concordar; pero en el caso de Foucault, al referirse a la tradición greco-romana, establece el fundamento de la cuestión de un origen olvidado en el “cuidado de sí mismo”, cuidado que evoca la máxima del oráculo de Apolo en Delfos: “conócete a ti mismo”. De acuerdo a Foucault (2008), en la antigüedad, quienes se empeñaban en esto,

[e]videntemente, eran charlatanes. Pero algunos individuos se lo tomaron en serio. En general, se estaba de acuerdo en que lo mejor era pararse a pensar un poco. Plinio aconsejaba a un amigo que se aparte algunos minutos al día o varias semanas y meses para retirarse dentro de sí. Esto era un ocio activo: estudiar, leer, prepararse para los reveses de la fortuna o para la muerte. Era una meditación y una preparación. (61)

Considerando las palabras de Foucault, a la luz de lo que se ha dicho hasta ahora, tenemos que el decir poético es un proceso de preparación para “escuchar” y ofrecer el regalo-diálogo-destino que no ofrecería alternativa, ya que vence al poeta/lector desde el interior de sí mismo, no por un influjo divino sino por la percepción que interactúa con la *praxis* atenta a lo que en ella ocurre. Pero esta atención, por tratarse de un acto de conciencia, tiene dos caras: aquello que se percibe porta aquello que no es, a su opuesto. En ese plano la jerarquía del “yo” empírico-cartesiano, y el “yo” retórico (que seduce y educa), sufre una modificación en su relación con la *praxis*, porque la palabra que vence al poeta no podría, desde esta posición, enunciar nada salvo una contradicción inevitable.

En esta situación, antes que “arrodillarse y llorar”, como parodia Parra, resulta más provechoso considerar el poema que “invita al lector a poner en el umbral de la lectura su propia *Siloë*” (Bachelard, 10). Con *Siloë*, Bachelard se refiere a la creación del lector, que por medio del poema se orienta hacia la “intuición original”. Se trata, nuevamente, de la intuición que nace de la conciencia de sí, en la cristalización (soledad) del instante, como posibilidad, en el tiempo, de intuir un origen o retorno a la fuente de cuanto percibimos. Para articular en palabras tal retorno, Jacques Rancière en *El Maestro Ignorante* (2014) indica que el decir del poeta no puede sino brotar del aprender, pero no se trata de aprender en un sentido estrictamente pedagógico, sino que se trataría de escuchar, de saber escuchar. Rancière, lector y ensayista de la poesía de Mallarmé, hace del acto de aprender una experiencia que comparte una misma misma disposición con la noción del poema, o de la metáfora poética, como un escuchar, tal como creemos que para efectos de esta poética lo sugieren, por lo menos, Celan, Derrida, Blanchot. Pero escuchemos Rancière:

[aprender] con aquellos que han trabajado en la distancia del sentimiento y la expresión, entre el lenguaje mudo de la emoción y la arbitrariedad de la lengua, aprender con quienes han intentado hacer escuchar el diálogo mudo del alma consigo misma, que han empeñado todo el crédito de su palabra en la apuesta de la similitud de las mentes. (88)

Las palabras de Rancière, como los veros de Rilke (65), dejan a la conciencia, al yo-estado neuroligamente recreado en “el diálogo mudo del alma consigo misma”. La “similitud de las mentes” es la similitud de las escamas, de las raicillas, rizomas y dendritas; de lo que Foucault (2007) identifica como “recorte” y “límite” (7). Rancière, además, parece continuar, como diálogo, la noción de Foucault –o que recupera Foucault– del “cuidado de sí”, y al mismo tiempo apela a una horizontalidad que podemos ejemplificar con los versos de Tom Raworth (2003) cuando dice “aprendiendo a ver lo que otros ven / no existe superioridad” (mi trad. 170). El regalo, el poema, es un escuchar (“aprender a ver”) el “diálogo mudo del alma”. La palabra que dice, la palabra que vence la resistencia porque devela, permite oír/ver lo que no percibía, se escribe en el tiempo y el espacio del poema que se sitúa entre la emoción personal y la arbitrariedad de la palabra. Posiblemente el punto preciso es aquel en el que el poeta-lector llega a afirmar como César Vallejo (2014): “A lo mejor soy otro: andando” (335). Todas estas afirmaciones poéticas y paradójicas pueden entenderse como variaciones, o refracciones más bien, de la imagen-metáfora-concepto-“ergo sum” cartesiana, ante el juego de espejos del

lenguaje y la conciencia. Y al menos con los poetas citados aquí, se trata de una exclamación a lo desconocido desde el propio extrañamiento.

### **b. La certeza del hacer/deshacer**

La experiencia formal o estética del poema como “diálogo desesperado” solo puede entenderse como el hacer del poeta que cambia de nombre las cosas y modifica el uso del nombre de las cosas, una y otra vez, para escuchar al otro, ser el otro, o el “vidente” (lingüístico) que se “desoculta” desde el lenguaje; ese otro lenguaje que estaba cubierto y se abre por esa manipulación, como hemos dicho, sobria, desofisticada, lo mas desintoxicada posible de sujeto autoral, opinante. El “desarreglo de todos los sentidos” de Rimbaud (*Cartas del vidente* 1871), es posible en tanto la poesía se hace –natural aunque paradójicamente– deshaciendo buena parte de lo reconocible de un discurso, o para volver a citar a Szondi (2005) renunciando “a la expresión discursiva” (59). De esta manera es una actividad que repercute, aunque residualmente, sobre la experiencia, la memoria y la imaginación. Gertrude Stein, en “Composition as explanation” (1972 [1926]), se refiere con precisión sobre el punto, y el cómo y el por qué tal actividad –el componer– es una experiencia particular del tiempo:

Comenzar una y otra vez es una cosa natural incluso en series. Comenzar una y otra vez y otra vez explicando la composición y el tiempo es una cosa natural. Para entonces se comprenderá que todo es lo mismo salvo la composición y el tiempo, composición y el tiempo de la composición y el tiempo en la composición. Cada cosa es lo mismo salvo la composición y como la composición es diferente y siempre lo será cada cosa no es la misma. Cada cosa no es la misma cuando el tiempo de la composición y el tiempo en la composición no es lo mismo. La composición es diferente, eso es seguro. La composición es la cosa vista por todos los que viven la vida que hacen, son el componer de la composición que viven en la composición del tiempo que viven en la composición del tiempo en el que están viviendo. Esto es lo que hace a la vida una cosa que hacen. No hay nada distinto, de eso casi cualquiera puede estar seguro. El tiempo cuando y el tiempo de y el tiempo en esa composición son los fenómenos naturales de la composición y de eso quizá cada uno puede estar seguro. (mi trad.; 516)

Como Paul Celan (1999) en “El Meridiano” cuando afirma que el poema solo les “es propio su tiempo”, “el aquí y ahora del poema”, “el poema mismo siempre tiene sólo ese presente único, singular, puntual” (507), Gertrud Stein, en el pasaje citado, parece querer reclamar el presente, el instante, como el tiempo del poema, de la “composicion”, un “[c]omenzar una y otra vez” en que cada “cosa no es la misma”. Pero no solo eso, en tal instante la composición “es la cosa vista por todos los que viven la vida que hacen”. Hay muchos ejemplos literarios que comparten este tenor o modulación del presente como acción. Vimos, anteriormente, con “Stretto” del propio Celan

como el poema interpelaba al oyente-lector para que dejara la actitud contemplativa: “No leas más — ¡mira! / No mires más — ¡anda!” (49). Asimismo con Oppen (2012) tenemos que la verdad “también es su búsqueda” (97), o como, por otra parte, con Lee Harwood (2004) ante el rostro amado, el punto de interés son “los cambios” que “se suceden segundo a segundo. No el rostro fijo que sí conozco. No la fácil suma de cualidades” (mi trad.; 230). Stein, Celan, Oppen y Harwood, nos parece que entienden como fundamento del hacer poético (o su verdad) la actividad permanente que consume y regenera al sujeto intelectual y emocionalmente instante tras instante, lo que se traduce, en lo formal, complementaria William Carlos Williams (2013), en la “transformación estructural del fraseo convencional” (57).

### 3.10. La certeza de una verdad no absoluta

Tenemos entonces que el tiempo del poema es el instante de atención que se expresa en un hacer-deshacer, o, en palabras de Gertrude Stein (1972), en un “comenzar una y otra vez” (516), de forma que la imagen poética se adentra, como una sonda, en aquello que nos rodea y que evidencia, al mismo tiempo, la percepción de nuestro “yo” que piensa, que escucha y dice, como “estado neurobiológico perpetuamente recreado” (Damasio, *El error...*, 123), entre las cosas. La necesidad de aquel (re)conocimiento que se ubica en el límite o más allá de lo decible, sería la “certeza” de la poesía como un descubrir en el instante que se regenera en su mutación permanente, en virtud de la ambigüedad del sentido, la entropía de la información, el despedazar del orden de Orfeo por parte de las ménades. Para explicarnos el tipo de conocimiento que la poesía puede brindar, indagamos en las certezas posibles y su relación con aquel retorno hacia un origen que, a su vez, fundamente aquellas mismas certezas. Para esto puede ser de utilidad volver a “El origen de la obra de arte” de Heidegger (1992) y volver a la *aletheia*, o noción del “desocultamiento”. Entre los pasajes más citados de este libro se cuentan los que corresponden a la poética. Pareciera que para el filósofo alemán la poesía es la actividad, el hacer con el lenguaje, que mejor y más naturalmente se presta para un diálogo efectivo ante la pregunta filosófica. En este libro Heidegger afirma cosas como lo siguiente:

La esencia de la verdad, es decir, la desocultación, está dominada por un rehusarse en el modo de la doble ocultación. La verdad es en su esencia no-verdad. Sea esto dicho para mostrar con énfasis, quizá paradójico, que a la desocultación como iluminación pertenece el rehusarse en el modo de la ocultación. La proposición: la esencia de la verdad es la no-verdad, no quiere decir que la verdad sea en el fondo falsedad. Mucho menos significa esta proposición que la verdad nunca sea ella misma, sino que es también siempre su contrario, para representarlo dialécticamente. La verdad es justamente ella misma, en cuanto al rehusarse ocultador, como negarse, adjudica a toda luz su constante origen, pero como disimularse adjudica a toda luz el inexorable rigor del extravío. Con el negarse ocultador, debe señalarse en la esencia de la verdad aquella oposición que ocurre entre el alumbramiento y la ocultación. Son los contrarios de la lucha primigenia. La esencia de la verdad es en sí misma la lucha primordial en que se conquista aquel centro abierto, dentro del cual está el ente, y desde el cual se recoge dentro de sí mismo. (88)

Notemos que todo el pasaje es una interpretación sobre experimentar realmente “los contrarios de la lucha primigenia”. La “verdad” descansa en eso, en la “lucha primordial”. La esencia como “no-verdad”, lo que ignoramos, lo que no sabemos, que sin embargo resulta, para Celan en “Stretto”, “huella sin fraude” (47). Este juego de polaridades nos remite a su vez a la



*poikilomentis* que representa la complejidad de la mente del dios griego. Recordemos las palabras de Citati (2011),

una mente “llena de color”, “abigarrada”, *poikilométi*s [. . .] La mente de Hermes tenía el color como un cuadro o una alfombra o la cola de un pavo real, pero también era artificiosa y construida como un poema o como un discurso elegante; era intrincada y enigmática como los nudos, los laberintos, las constelaciones celestes y la labor de las abejas. (36)

El juego de verdadero, no verdadero de Heidegger sobre la idea o noción del origen como una necesidad real, y las inversiones lógicas en la especulación se sostienen precisamente en la necesaria existencia de un opuesto con lo que nos une la “antigua amistad” (Rilke, 57) que nos permite el juego de ocultar-desocultar. El extremo del decir del poema es la paradoja de la palabra llevada al extremo del sentido y la forma: lo que se nombra es, efectivamente, también su contrario (lo que oculta). La precariedad y transitoriedad de las cosas, y del hombre, cristaliza como lenguaje en el límite de significar y no hacerlo. Nombrar es mostrar, pero en este “desocultar” (la “proposición”) también hay ocultación. De manera que también encontramos ecos de Montaigne acerca de la alegoría, y su dialéctica del lenguaje abierto/cubierto (Compagnon, 62). Aunque preferimos hablar de “certeza” antes que de “verdad”, las palabras de Heidegger son esclarecedoras, pues proponen el efecto poético (en tanto efecto estético) como el hacer evidente o visible un patrón dialéctico en su nivel primario. Y esta experiencia dialéctica particular, asegura Heidegger (1992), no se expresa mejor que en la poesía. Todo arte, dice el filósofo, “es como dejar acontecer el advenimiento de la verdad del ente en cuanto tal, y por lo mismo es en esencia Poesía” (110). La “verdad en cuanto tal” sucede en el poema (cristaliza en la imagen poética) porque allí se hace evidente el ir recogién dose, el escuchar, el ceder, propio del cuidado de sí griego.

Es necesario encauzar el pensamiento, y el lenguaje, de Heidegger al tema y propósito de la poética, que se apropia de la idea de la “desocultación” pero sin considerarla, como hemos sugerido, una verdad esencial absoluta y trascendental. Además, ya que el pensamiento de Heidegger sobre estos asuntos se nutre de Friedrich Hölderlin, resulta aconsejable considerar algunos planteamientos del poeta. Hölderlin (1976) consideraba a la mejor poesía un producto de la clara comprensión de la praxis como síntesis dialéctica entre “el alma comunitaria común a todo y propia de cada uno”; entre “el ser-a-la-vez de todas las partes” (55) y el impulso contrario “que ordena salir de sí, y en un hermoso progreso y cambio reproducirse en sí mismo y en otros”

(55). Un poema, según él, refleja/proyecta –“desoculta” al decir de Heidegger– el conflicto “entre contenido espiritual (el parentesco de todas las partes) y forma espiritual (el cambio de todas las partes), entre el persistir y el continuado esfuerzo del espíritu” (56). Hay una identidad material, dice Hölderlin, “el punto de contacto sensible de todas las partes” que antecede al cambio/transformación, y que lo permite, porque lo “eterno del contenido espiritual” se ve confirmado por la “multiplicidad del material” que asegura la transformación “*material del material*” . Este es el momento en que el yo empírico (“punto de contacto sensible”) intuye la transformación (“cambio material del material”) que proyecta la imagen poética, que se regenera en una oposición irreductible y que, por lo tanto, asegura Hölderlin, “hace sensible lo uno como lo otro” (57). La unidad de los contrarios.

Los poetas, afirma Michael Hamburger (1991), “nunca han negado que la poesía representa o personifica una clase u otra de verdad” (29), pero, sobre todo desde Baudelaire, esa verdad es una búsqueda “de una sintaxis liberada de los usos de la prosa, de una metáfora no sometida a un tema, de un léxico determinado más por valores acústicos que por exigencias semánticas” (29). Es decir, el hacer poético (o su verdad) se entiende como la actividad permanente señalada por Gertrud Stein en “Composición como explicación” (1972), de modo que, la poesía “representa” muchas formas de verdad o la verdad de muchas formas; pero no tiene, postula Hamburger, a *la* “Verdad por objeto”. Tal “objeto” es desde un comienzo inabordable, porque es imposible salir del lenguaje para dar cuenta de él. La verdad (del poema), después de todo, dice Tom Raworth (1988), “no está *contenida* en el lenguaje: sino que *construye* el lenguaje” (mi trad.; 91).

La experiencia del movimiento, dice Hamburger, de la conciencia en el “proceso de sentir, pensar e imaginar” (32), es siempre interior. El escuchar (celaniano) y el “recogerse” (Heidegger) del poema, como señala Hamburger (basándose en Baudelaire) marca a la poesía como “una actividad autónoma y autotélica” (14). Pues bien, si esto es así, cuando hablamos de la “verdad” de la poesía nos referimos a lo que cada lectura pueda ser en la experiencia (certeza) de cualquiera. “Lo importante”, dice acertadamente Michael Hamburger, “para lectores y críticos de poemas modernos consiste en no esperar un enfoque tan sencillo o invariable de las muchas clases de verdad que pueden expresar las distintas clases de poemas” (29). La posibilidad del conocimiento, entonces, recae en aquello que permite a un poema interpretar con mayor intensidad precisamente esa condición de simultaneidad, sincronía, espontaneidad, y humildad del instante. Puede haber tantas verdades o desocultamientos (instantes) como poemas e

interpretaciones. La “lucha primigenia” del yo empírico, que en su nostalgia tiene la necesidad de ir fuera de sí, hacia lo que no conoce, un origen. De modo que la poesía “representa”, de forma arquetípica, la unidad de las muchas formas como la mente y el corazón del hombre enfrenta lo que desconoce y que resulta ser también su origen y destino.

### 3.11. Tres casos chilenos: Pablo Neruda, Gonzalo Millán, Juan Luis Martínez

Intentaremos graficar tres aspectos identificables del conflicto entre sujeto y lenguaje poético en poemas de tres poetas de nuestra tradición. Primero, el reconocimiento del autor como un problema, como se puede apreciar en “El hombre invisible” de Pablo Neruda (2008). En segundo lugar, analizaremos algunos aspectos del proceso de control del sujeto a través de formas y tonos objetivos, junto con una economía radical en el uso de la primera persona singular en *La ciudad* de Gonzalo Millán (1979). En tercer lugar, consideraremos los resultados formales en el juego por alcanzar la anonimia, con algunos pasajes de *La nueva novela* (1985) de Juan Luis Martínez.

Veamos primero “El hombre invisible” de Pablo Neruda (originalmente incluido en *Odas elementales* de 1954). Por su extensión, citaremos solo algunos pasajes que, en cualquier caso, dan cuenta del tono general en el que entrecrocán subtensiones: sujeto-autor, lenguaje, realidad y representación:

*Yo me río,  
me sonrío  
de los viejos poetas,  
yo adoro toda  
la poesía escrita,  
todo el rocío,  
luna, diamante, gota  
de plata sumergida,  
que fue mi antiguo hermano,  
agregando a la rosa,  
pero  
me sonrío  
siempre dicen “yo”  
a cada paso  
les sucede algo,*

*es siempre “yo”,  
por las calles  
sólo ellos andan  
o la, dulce que aman,  
nadie más,  
[. . .]  
el poeta  
estaba enamorado, o sufría  
porque sus sentimientos  
son marinos,  
ama los puertos  
remotos, por sus nombres,  
y escribe sobre océanos  
que no conoce,  
junto a la vida, repleta  
como el maíz de granos,  
él pasa sin saber  
desgranarla,  
él sube y baja  
sin tocar la tierra,  
o a veces  
se siente profundísimo  
y tenebroso,  
él es tan grande  
que no cabe en sí mismo,  
se enreda y desenreda,*

*se declara maldito,  
lleva con gran dificultad la cruz  
de las tinieblas,  
piensa que es diferente  
a todo el mundo,  
todos los días come pan  
pero no ha visto nunca  
un panadero  
ni ha entrado a un sindicato  
de panificadores,  
y así mi pobre hermano  
se hace oscuro,  
se tuerce y se retuerce  
y se halla  
interesante,  
interesante,  
ésta es la palabra,  
yo no soy superior  
a mi hermano  
pero sonrío,  
porque voy por las calles  
y sólo yo no existo,  
la vida corre  
como todos los ríos,  
yo soy el único  
invisible,*

[. . .]

*Dadme*

*todas las alegrías,*

[. . .]

*Yo tengo que contarlas,*

*dadme*

*las luchas*

*de cada día*

*porque ellas son mi canto,*

*y así andaremos juntos,*

*codo a codo,*

*todos los hombres,*

*mi canto los reúne:*

*el canto del hombre invisible*

*que canta con todos los hombres*

(9-17)

El poeta aquí, intenta alcanzar un lenguaje completamente expuesto, o abierto –como diría Compagnon, citando a Montaigne– aunque sin perder el control del sentido de lo que dice. El yo de la primera persona singular intenta transformarse en la primera persona plural. A este cambio se le concede, además, una ética y una épica civilizatoria. Con “El hombre invisible” Neruda caricaturiza al poeta “yoista”, al atormentado sujeto crepuscular que vive como si su experiencia y relato rozara lo sagrado o lo luciferino. Pretende evitar hablar de sí mismo, pero sin dejar de hacerlo, pues es el único que, aparentemente, puede hablar. Resulta más o menos claro que con esto Neruda está haciendo una suerte de autocrítica al describir más o menos el tipo de poesía que solía escribir o el tipo de poeta que solía ser. No interesa en realidad, dice aquí Neruda, el poeta maldito. El poeta debe cambiar, evolucionar, lograr la invisibilidad del poema como un canto colectivo.

Nicanor Parra en su “Discurso de bienvenida en honor de Pablo Neruda” (2015 ([1962])), sostiene que en el poema “se ve concentrada en una sola imagen la esencia del conflicto nerudiano, que no es otro que el conflicto central del hombre moderno, el paso del yo al nosotros” (57). En su poema Neruda plantea el problema moral que para el poeta es el discurso en sus formas autoreferenciales, aunque, en todo caso, no exagera el tono, no postula –como Parra en el artefacto que vimos anteriormente en el capítulo 3.4– que la primera persona del singular sea avergonzante (ocupa la primera persona del singular dieciséis veces a lo largo de los 242 versos); tampoco propone, como Mallarmé, al poema como la anulación total del sujeto. El poema dramatiza una lucha contra la autoreferencialidad. El egoísmo se supera a través de la autocrítica dialéctica, la que asume a su vez las contradicciones, en este caso, del hombre encarnado en el poeta. La “sinceridad” y la “reflexión” que tal posición proyecta (la de reconocer y enmendar) opera casi como contraseña con la empatía del lector. El lenguaje no deja nunca de ser semántico y/o lógico.

Por otra parte, la crítica de Neruda no supera el umbral de lo colectivo versus lo particular. Su crítica hacia el poeta-héroe tiene que ver con un discurso de estética egoísta y narcisista, que parece despreciar o desconocer al resto de la realidad, incluyendo al dolor y a las necesidades del ser humano. Podemos asumir, también, considerando en general el trabajo y la figura de Neruda, que el poema hábilmente desarrolla una autocrítica a una faceta del poeta que él ha sido y que no dejará de ser: un autor que cultivaba el aura del poeta nacional. Ese “aura”, precisamente, está muy lejos del efecto al que se orienta en última instancia la imagen y la metáfora del “hombre invisible”.

Neruda reconoce el conflicto, la tensión entre el lenguaje y el sujeto, y afirma que el antídoto contra la vulgaridad y el egoísmo del discurso narciso del artista se encuentra en la imagen del “hombre invisible” y su lenguaje. Ahora bien, desde la metáfora del “hombre invisible”, podemos dar otro paso y escuchar el poema de la boca de ese sujeto transparente. Es decir, referirnos a un poema que parece seguir un camino que parte desde el lugar en que terminan o limitan los versos de Neruda.

Desde el exilio, Gonzalo Millán con *La ciudad* (1979), proyecta una voz que somete lo colectivo y lo personal a un tipo de registro que contiene altas dosis de objetividad. Objetividad que parece ser en parte lo que demanda el poema “El hombre invisible” al poeta (autor-lector)



“invisible” en el canto de lo común. Veamos algunos pasajes del texto, cuya relación y diferencia con el de Neruda, resaltan inmediatamente:

Amanece.

Se abre el poema.

Las aves abren las alas.

Las aves abren el pico.

Cantan los gallos.

Se abren las flores.

Se abren los ojos.

Los oídos se abren.

La ciudad despierta.

La ciudad se levanta.

Se abren llaves.

El agua corre.

Se abren navajas tijeras.

Corren pestillos cortinas.

Se abren puertas cartas.

Se abren diarios.

La herida se abre. (9)

El poema comienza marcado por el paralelo entre el amanecer y la apertura de la herida. El amanecer, la vigilia, la rutina, el lenguaje y la memoria. La herida es la apertura por la que algo fluye desde el interior hacia el exterior, pero también a la inversa. Es un símbolo de dolor y vulnerabilidad. El amanecer y la herida son metáforas no solo intersubjetivas, sino que imágenes culturales cuyo sentido es compartido por la humanidad. Ambas imágenes afectan a la vida psicológica del sujeto, aun cuando el amanecer o la herida, en la lectura, parecieran pasar desapercibidas. Incluso cuando el lector no acuse recibo de ellas conscientemente en su interpretación, ambas imágenes imponen universos semánticos ineludibles, más allá del

comienzo de la rutina en un paisaje urbano que es el amanecer, y el dolor de la memoria que reside en la herida.

El amanecer, por ejemplo, remite al tiempo, al comienzo y/o recomienzo-regeneración, a la luz y al fin de la oscuridad; el bien y contra el mal, el triunfo de la razón y la inteligencia contra la ignorancia y la barbarie. Mientras que la herida remite a campos semánticos de dolor, sufrimiento, frustración, derrota, enfermedad y muerte, hasta alcanzar la interpretación del pasado remoto, el mito de la caída del hombre, el pecado original, la pérdida de la integridad, la separación de Dios. Pero la herida también es flujo y orillas, así como puede ser cicatriz y distinción, tanto positiva como negativa (pensemos en el Antiguo Testamento y en la marca o cicatriz de Caín, o en la herida en el muslo de Jacob). Estos polos de sentidos, horizontalizan la experiencia del poema, nos sitúan tanto en un día a día particular, así como también en contextos más amplios en los que podemos encontrar nuestros propios referentes. El mundo se nos hace reconocible dentro del encuadre definido por el amanecer y la herida y gracias a esto podemos interpretarlo. Este reconocimiento, como consignamos anteriormente con Ricoeur (1980), consiste en un “desplazamiento y en una ampliación del sentido de las palabras; su explicación se basa en una teoría de la sustitución” (11).

Al ahondar en las capas de sentido posibles de dos imágenes arquetípicas como el amanecer y la herida, el universo de cada cual, al verse relacionadas y tensionadas una respecto de la otra, sufre transformaciones definidas por aquel otro elemento. Recordemos las palabras de Luis Alegre Zahonero (2017): “cualquier receptor es capaz de entender la metáfora, aunque se trate de una expresión de *nueva creación* que *construye* una unidad de sentido original. Basta con captar cuál es la *semejanza* que se está *enlazando* entre esos universos de sentido que, por todo lo demás, son absolutamente *desemejantes*” (242). En este caso, se trata de la “semejanza” que se enlaza entre los “universos” de sentido que surgen entre el amanecer y la herida, mediados por las connotaciones políticas y culturales del poema.

Millán en ningún momento lleva la radicalidad de su ejercicio al sinsentido, a la confusión o lo incomprensible. Las imágenes de *La ciudad*, casi siempre eliminando la primera persona singular, o proponiéndola como una voz más entre las demás, son a lo que aspira, de cierta manera, el sujeto de “El hombre invisible”. La superación del “yoismo” del poeta a través de la tonalidad objetiva del canto común, del tono épico-heroico de la humanidad. En ese sentido, y

aunque la ética que se desprende del poema se inclina a favor de los débiles, de los heridos, de los derrotados, se hace una crítica permanente a la dictadura chilena. El canto de lo común es, aparentemente, neutro, sobrio. A pesar de que hay algo, en su gesto, de prometeico. Cuando el día comienza, la herida se abre, de manera que día tras día brota el dolor y el recuerdo. La rutina gris y salpicada de signos dolorosos fluye como fluye el dolor de la herida que parece ser la memoria. Se está con los débiles y se resiste el dolor inevitable estoicamente. Veamos otros pasajes del poema.

[. . .]

Abren los grandes almacenes.

Corren los trenes.

Corre la pluma.

Corre rápida la escritura. (9)

[. . .]

Las cloacas desembocan en el río.

Las gallinas cloquean.

Cloc cloc hacen las gallinas.

De la cloaca sale un huevo. (10)

[. . .]

Circulan los automóviles.

Circulan rumores de guerra

El dinero circula.

La sangre circula.

[. . .]

Los hombres llevan pantalones.

Los agentes llevan impermeables.

Apuestan agentes en las esquinas. (11)

[. . .]

Andan los relojes.

Andan los planetas.

¿Cómo andamos?

Ando a tropezones.

Ando enfermo.

Ando con hambre.

Ando sin plata.

Ando andrajoso.

Ando sucio.

Ando solo.

Ando con miedo.

Ando huyendo.

¡Ándate! me dijeron.

Andan tras de mí.

Ando por los andenes.

¡Andando! Adiós.

Los Andes están nevados. (12)

[. . .]

Los autos dejan pasar una ambulancia.

Las ambulancias son blancas.

Las almohadas son blandas.

La harina es blanca.

La cabeza descansa sobre la almohada.

Los poros dejan pasar el sudor.

El enfermo descansa algunas horas por día. (13)

Las referencias a la crisis política chilena, la dictadura y el exilio, están inmersas en el contexto y el paisaje de la ciudad moderna, con su rutina inalterable. Rutina en la que el miedo, la soledad y el horror resultan ser apenas más significativos que el resto de los elementos del discurso (el espectáculo y la experiencia totalizante, múltiple, barroca, de una ciudad moderna). Los discursos, como el poema lo muestra, normalizan todo lo decible, incluso al seguir una secuencia tan arbitraria o –para volver a las palabras de Alegre Zahonero– a una “semejanza” “enlazada” “entre esos universos de sentido que, por todo lo demás, son absolutamente *desemejantes*” (242), como resulta ser, por ejemplo, la relación puramente fonética entre “almohada blanda” y “harina blanca”.

Hin! relincha un caballo.

Pasan camiones.

Pasan autos de hombres acaudalados.

Los niños pasan el río.

Pasa un enano con una gran cabeza.

Pasa el tirano en un auto blindado. (15)

[. . .]

Se carga el cielo de nubes.

Cae una garua.

Los soldados cargan armas.

Los mozos cargan bandejas.

Estoy cargado de hijos.

La carga agobia.

Soportamos el peso de la dictadura. (23)

[. . .]

La rosa despide olor fragante.

La rosa es la reina de la flora.

La beldad es reina de belleza.

El cieno despidе olor fétido.

Reina la miseria.

Reina la cesantía.

Reina el miedo en la ciudad. (24)

[. . .]

El ascensorista es servicial.

Los ascensores bajan

Los soplones son ubicuos.

El ascensorista es un soplón.

Sube la fiebre al enfermo.

Suben los precios.

El precio del cobre baja.

La marea sube.

Suben las aguas del río.

[. . .]

El actor representa un papel.

El papel es blanco.

Interrumpen la función.

Evacúan la sala.

Detienen a varios actores.

La policía tiene carta blanca. (29)

[. . .]

Los empresarios toman medidas.

La costurera toma medidas.

La costurera toma la aguja.

El anciano retoma la pluma.

La tinta afluye a la pluma.

La sangre afluye al corazón. (30)

[. . .]

El hombre tiene treintaidos dientes.

Ocho incisivos.

Cuatro colmillos.

Veinte muelas.

Los dientes trituran los alimentos.

El alimento cae en el estómago.

Los estómagos no están llenos.

La familia come en silencio.

La familia está incompleta.

Afuera llueve. (34)

En este largo poema el poeta no canta, ni dice, ni piensa, sino que las cosas parecieran ir sucediendo, y, el poema, la escritura, así como la dictadura, el tirano, la situación emocional y las convenciones del lenguaje, evidencian el juego/sistema del cruce de discursos simultáneos, anulándose unos a otros, o intercalándose unos sobre otros. Sobresale, en este sentido, inmediatamente la neutralidad del tono en la mecánica concatenación de versos e imágenes en que se alternan la rutina, el movimiento, el dolor y la indiferencia del flujo constante de la realidad.

Aunque Millán no es un autor que abandone al yo autorial completamente, y trabaja, en muchos aspectos, una poesía autobiográfica, su poética tiende declaradamente a una objetividad que es una excepción que confirma la regla del culto a la personalidad de buena parte de nuestra poesía. Esta objetividad Millán la articula a través de recursos formales tradicionales del modernismo: el *collage*, fragmentación, montaje, y estética del *ready-made*. Esto puede ser, y seguramente lo es, influencia sobre todo de Nicanor Parra. Aunque también en Millán encontramos una de las primeras lecturas del llamado modernismo tardío norteamericano, específicamente, los poetas de la llamada escuela objetivista. Se trata, por lo demás, de una

síntesis con que el propio Millán define su poética. Así queda demostrado en la antología *Entre la lluvia y el arcoíris* (1983), editada por Soledad Bianchi, Millán, donde el poeta, bajo el título de “Hacia la objetividad”, señala lo siguiente:

Después de *Relación Personal* (1968), mi poesía tiende a una mayor objetividad. En la breve serie de poemas del “Ouróboros” que cronológicamente sigue a *Relación Personal* se reduce lo sentimental y lo confesional. Allí un proceso de ensimismamiento extremo culmina en el desdoblamiento. [. . .] dos libros me fueron importantes temprano para la clarificación y el desarrollo de mi visión del mundo: las *Residencias* de Neruda y *Poeta en Nueva York* de García Lorca. El concepto nerudiano de la “poesía impura”, alentó y encausó mi preferencia por objetos y realidades tradicionalmente antipoéticas. La visión de multitudes alienadas de Lorca, orinando y vomitando gregariamente, me hizo ver la megápolis contemporánea como la concretización esencial de la sociedad industrial. Por esa época también aprendí de la obra de Rimbaud a preferenciar el uso de la identidad y a menospreciar la comparación. Tan importantes como las obras anteriores fueron para mí dos poemas de William Carlos Williams, leídos en traducción cuando andaba por los 16 o 17 años. Se trata del conocido “The Red Wheelbarrow” y de “Between Walls”. La imagen de este último poema: los trozos verdes de una botella brillando en la ceniza entre las murallas de un hospital, me sigue obsesionando todavía. [. . .] La objetividad no es deshumanizada ni deshumanizadora. La poesía es lenguaje, efectiva comunicación humana. Aunque se hable de objetos, el hombre nunca está excluido, la humanidad está siempre implícita. La objetividad tiende a reducir la excesiva individualidad. Como decía Ponge, la objetividad corrige una visión demasiado antropocéntrica. (53-57)

La consideración que Millán expresa por poetas chilenos como Neruda y Rojas, nos habla de un poeta que reconoce sus deudas formativas al mencionar los conceptos con los que trabaja, y referirse a tomados de autores muy distintos a los maestros chilenos, logra un efecto potenciador por la singularidad de su propuesta. Pocos, hasta ese momento habrán mencionado a William Carlos Williams como una referencia directa, muchos menos, o tal vez nadie, a los objetivistas norteamericanos: “[P]or último, ya fuera de Chile, descubrí a los poetas objetivistas norteamericanos, Reznikoff, Zukofsky, Oppen, Rakosi, etcétera, cuyas obras estoy actualmente traduciendo al español y que espero publicar pronto en una antología” (54). La influencia de esas lecturas no debería ser menospreciada. Cuando Millán dice que de esa manera se reduce “la excesiva individualidad” y la “visión antropocéntrica” está orientando su poesía precisamente en un sentido contrario al protagonismo del sujeto y su personalidad. Pero Millán no pretende imitar el registro de los objetivistas norteamericanos, y una vez estudiados concibe *La ciudad* como una conjunción hecha de estas voces que resultan novedosas y de la relectura de su propio canon chileno:

Sin embargo, estas técnicas a las que aporté cierto apasionamiento e ironía, de temple más expresionista, se me aparecieron muy luego como limitadas. Los momentos excepcionales donde la



verdad se revela crean una realidad discontinua y demasiado excluyente. Se me dio la necesidad entonces de crear una poesía basada en el *Chronos*, el tiempo histórico, y ya no en el *Kayros*, la ocasión favorable. Así nació *La Ciudad* que se inscribe en una corriente poética contemporánea de tema urbano que tiene sus fuentes en la “Hombre vie! Horrible ville!”, de Baudelaire, en las ciudades de Rimbaud, Verhaeren, Apollinaire, Guillevic, en los libros de Neruda y Lorca ya mencionados, en el Chicago de Sandburg, el Paterson de W. C. Williams, el Londres de H. D., Eliot y H. W. Auden, las ciudades rusas de Maiakovski, las ciudades apocalípticas alemanas de Heym y Benn, las ciudades italianas de Antonio Porta, la ciudad chilena de Alfonso Alcalde. (55)

El Objetivismo norteamericano es un desprendimiento del *Imagism* identificado principalmente con los principios estéticos de Ezra Pound y William Carlos Williams. Estos poetas, de modo muy general, consideraban que la imagen debe responder a la impresión directa del objeto, y que el lenguaje debía ser una condensación de uso preciso. En lo político, en cambio, estaban influidos por la interpretación marxista de la historia (cf. Oppen, 2012). De esta manera, el uso de la imagen concreta y despojada de todo adorno abstracto, como se señala en el pasaje citado, se suma “un temple más expresionista” latinoamericano. Refiriéndose a lo “expresionista” Millán parece querer decir que no intenta exagerar en contra del sujeto. Manteniendo un compromiso, situando su poesía en la realidad histórica chileno-latinoamericana, el poema a su vez se libra de ser solo un ejercicio formal. En cualquier caso, el anclaje en la realidad íntima y doméstica funciona como unidad estructural entre otras.

Carmen Foxley en “Lo móvil, lo efímero y lo abierto: *La ciudad* de Gonzalo Millán” (1994), señala que es propio de la Modernidad “la experimentación descentradora del sujeto y deformadora de la realidad” (132). La estética de Millán nace, para Foxley, en oposición a sus más próximos, Nicanor Parra y Enrique Lihn. La académica sostiene que la poesía de Millán “[c]onsiste en mediatizar la representación de la realidad desde una sensorialidad y unos supuestos conceptuales apropiados para sacar a la luz el reverso del mundo”. En otras palabras, revelar aquello que forma el discurso pero que el discurso distorsiona. Según la crítica, en todo caso, Millán asume formas “que se objetivan bajo la forma del relato, las inscripciones o la crónica”, pero al mismo tiempo “[s]on formas que a la vez de ocultar, revelan en la lectura un potencial semántico latente, desde cuyo lugar aflora una visión crítica que desestabiliza las condiciones de lo dado, a la vez de crear un espacio propicio para la transformación cultural”. Es decir, no se trata simplemente de un relato ni de una crónica. Bajo el aspecto tonal (neutro, forense) del relato y la crónica, Millán despliega el uso tradicional de herramientas del modernismo pero de manera distinta a Parra y/o Lihn, sus referentes directos, a pesar de que no

sean mencionados en “Hacia la objetividad”. En esta diferencia se basa la relación entre la voz que habla en *La ciudad* con la del “Hombre invisible” de Neruda. Podríamos decir que aquel poeta invisible finalmente aquí logra presentar el discurso colectivo, de lo múltiple, y que, aunque comprometido políticamente, tal compromiso no se limita en sus posibilidades interpretativas. La contingencia, el dolor, el miedo y la historia se relacionan con un todo más amplio y dinámico. Continúa Foxley:

Es una energía emocional que parece impulsar la acción. La contigüidad de situaciones contrarias produce la ilusión que desde la escritura se engendra la denegación o refutación de una forma de dominación y apropiación. [. . .] [C]uán sugestiva podía ser la observación de las contigüidades proposicionales en el texto, porque de ellas surgía una dinámica contestataria y argumentativa que iba instaurando progresivamente, y con diversos matices, acción reflexiva y denegatoria, que aunque no dicha, ponía de manifiesto una intensa carga emocional. [. . .] [L]a reiteración de la misma estructura proposicional, a modo de una letanía, que aunque monótona, exhibe la evidencia fragmentaria y acumulativa del estado de cosas del mundo, de los individuos, acciones, objetos y fenómenos socioeconómicos que lo constituyen. [. . .] ¿Cómo se despliega la actividad argumentativa en base a la contigüidad de las proposiciones? En general en base a fragmentos dispersos en el texto en los cuales, de la presencia de una primera proposición deriva una conclusión denegada por la segunda, la que asume la función de hacer la réplica desde su posición de contraste. El fundamento de esta posibilidad de acción del lenguaje está en el despliegue con su función pragmática, y en el presupuesto de contar con el lector para reestablecer los enlaces omitidos y la coherencia. [. . .] Por otra parte, es interesante observar que junto a las técnicas que derivan de las vanguardias de posguerra, el fragmentarismo, el ready made, la serialización y otras, la escritura de Gonzalo Millán incorpora modelos míticos ancestrales como los de los ciclos vitales regeneradores, ciertos supuestos de la cultura matrística. (134-138)

El poema en su totalidad, acentuando el aspecto instrumental, serial y secuencial del lenguaje, controla la intensidad de las imágenes que revelan un compromiso o realidad política determinada en la “reiteración de la estructura proposicional a modo de una letanía”. Para Foxley, el efecto de esta operación con el lenguaje contradictorio depende de la capacidad del lector “para restablecer; los enlaces omitidos”. Es decir, el sentido, lo debe construir o recomponer el lector. La verdad es que, como hemos dicho, el poemario no presenta mayor dificultad en estos aspectos: semántico, sintáctico y gramatical. Si el poema produce extrañeza es por la implacable mantención de un ritmo mecánico y la casi total supresión de la figura del poeta. Por lo que la recepción es “una energía emocional que parece impulsar la acción”, como dice Foxley. Energía particular provocada por el contrapunto entre los flujos de día/rutina y herida/memoria. Contrapunto que se produce asimismo a un nivel estructural entre poemas, al intercalar secciones que exhiben recursos de la poesía visual y concreta, o los versos que rozan también la poesía visual y/o sonora. Sin este contrapunto la “letanía” sería de una monotonía

ilegible. Ahora, este contrapunto, inscribiéndose dentro de una poética modernista, prácticamente no abandona nunca la gramaticalidad. *La ciudad*, como texto que debe ser interpretado, no exigiría más de lo que demanda “El hombre invisible” al lector.

Los recursos de Millán, “el fragmentarismo, el ready made, la serialización y otras” son también conocidos y utilizados por los poetas de su generación y anteriores. Aunque Foxley menciona a Lihn y Parra, quizá solo Parra practicó una objetivación del lenguaje que se relaciona con el estilo de Millán en algún grado, como en “Soliloquio del individuo”, “Los vicios del mundo moderno”, “Noticiario 1957” y “Frases”. Pero en el caso de Parra, aun en la simple enumeración o sucesión de imágenes, sigue habiendo un sujeto reconocible, “parriano”, el humor o la ironía del chillanejo, astuto, desconfiado. Con Lihn no tenemos el humor de Parra, su maestro, pero sí un esfuerzo constante por mostrarse reflexivo, lúcido, al tanto de los alcances de la reflexión teórica.

Más cercano a Millán, generacionalmente, y con más rasgos conceptuales y estéticos en común, resulta ser Juan Luis Martínez quien, como Millán, demuestra una clara conciencia visual de sus textos, lo que se puede apreciar a través de la indagación en la borradura del sujeto-autor. Con Juan Luis Martínez las técnicas tradicionales de las vanguardias, las mismas señaladas por Foxley al hablar de Millán, “el fragmentarismo, el *ready made*, la serialización y otras” (136), cristalizan en una poesía muy distinta. Allí donde Millán revela la influencia del objetivismo norteamericano y la poesía concreta, Juan Luis Martínez se mantiene dentro de los registros de la ironía y el absurdo de corte europeo, sumando a algunas referencias orientales. Asimismo, como Millán, quien aspiraba a una despersonalización de su poesía camino a la objetividad, Martínez “tiende a la disolución, a la anonimia” (Labraña 167), “ajeno a la ‘nadería de la personalidad’ de Borges con la que comulga”.

Enrique Lihn y Pedro Lastra en el ensayo *Señales de ruta* (1987) —a propósito de *La nueva novela*—, sitúan a Martínez, por sus estrategias de composición, dentro de la “Neovanguardia”, aunque precisan que el temple más bien exhibicionista del poeta de vanguardia no encaja con el carácter del poeta chileno:

[. . .] pero el caso de Juan Luis Martínez es incompatible con esa conducta extrovertida: la suya es más bien la de un “sujeto cero” que se hace presente en su desaparición, y que declara e inventa sus fuentes, borgeanamente. El sistema de citas y referencias de Juan Luis Martínez no es solo lingüístico sino semiológico en un sentido amplio; abundan entre ellas las que provienen de la

fotografía, de la gráfica propia y ajena, del diseño anónimo con fines didácticos, de la iconografía popular de personajes celebres, etc. Todo libro es temporal, en la medida en que lo datan sus referentes culturales, y es durable mientras lo actualicen las lecturas sucesivas. Nos parece que *La nueva novela* es el proyecto utópico de escapar a la temporalidad, manipulando esos referentes de las maneras más contradictorias, entre las cuales anotamos: - la declaración de referentes canónicos, hiperreconocidos; - el elitismo y la sofisticación de otros; - el pasaje por las culturas y por las épocas; - el emplazamiento del sujeto de los textos en el centro móvil de una circunferencia -el libro- de gran amplitud de radios. Las coordenadas también son móviles. Resultado: la imposibilidad de precisar el punto de intersección de las líneas que constituyen esa trama. (7-8)

El *collage*, que puede ser el recurso estilístico común entre Millán y Martínez, se arma con trozos de lenguaje de tonalidades distintas. Y así como con la relación amanecer-herida, Millán produce empatía y un aura prometeica, Martínez mantiene presente su autoría subrayando, de alguna manera, su desaparición con las formas que utiliza para tacharse. La neutralidad del autor, “sujeto cero”, es resultado de una mecánica “de tácticas de ocupación de la escena”. Pero en este caso no se trata de una letanía, como en *La ciudad*, sino de un juego variado de voces, de fragmentos de discursos “de referentes canónicos, hiperreconocidos”. Buena parte del texto se compone de referencias a poetas, sabios, filósofos y escritores –reales o no–; un cuadro sinóptico/panóptico de voces que van intercalándose y dialogando alrededor de temas o interrogantes. Esta referencia permanente a otros autores demuestra un bagaje literario variado con el que gana neutralidad de tono y que puede resultar de un “elitismo” y “sofisticación” que, a su vez, podrían terminar siendo una limitación. No obstante, la seriedad o solemnidad de ciertos tópicos como la realidad, la historia, el arte y la literatura, el ser y la nada, se hacen menos solemnes mediante el uso de la forma aforística. El uso de la cita, el epígrafe, el documento, el recorte de diario y la imitación de la redacción lógico-científica para definir, describir y desarrollar situaciones absurdas, paradojas del lenguaje, del límite del conocer racional. Leamos el siguiente fragmento del libro de Juan Luis Martínez:

#### PEQUEÑA COSMOGONÍA PRÁCTICA

Construya un mundo coherente a partir de NADA, sabiendo que: YO = TU y que TODO es POSIBLE.

(HAGA UN DIBUJO).

SOLUCION 1.

## PÉRDIDA DEL OBJETO LIBÍDIBÍDIBÍDINOSO

### DESEO DEL YO DE RECUPERAR

#### EL OBJETO PERDIDO

#### IDENTIFICACION DEL YO

#### CON EL OBJETO PERDIDO

(33)

Haciendo evidente la estrategia como un juego de posibilidades gráficas y metafóricas – comenzando por la tachadura de su nombre en la portada– en *La nueva novela* Martínez no termina nunca de desaparecer, pues de acuerdo a Lihn y a Lastra, Martínez, a la manera borgeana, “se hace presente en su desaparición”. El sujeto es el deseo del yo perdido, y viceversa; un sujeto fantasma cuya realidad es el esfuerzo por volverse realidad (de la que no soporta demasiado, como dice el propio Martínez), por existir plenamente. El “yo” eres “tú” equivale a decir que lo otro, la realidad, el mundo, la suma de hechos, es la conciencia que lo experimenta. El “yo” es extensión, proyección, representación, imagen y semejanza de todo lo otro, y viceversa. Si “todo es posible”, entonces, el milagro también, o la falla en ese equilibrio. Como vimos, anteriormente, la aparición de la vida puede entenderse como alteración del equilibrio original (Simondon, 2015), y de cierta forma de vida que piensa su experiencia, que se “construye un alfabeto” y le/se habla.

Aunque las referencias de Martínez sean principalmente europeas, Roger Callois, Edward Lear, Jean Tardieu, Michael Riffaterre, Jean-Pierre Brisset, Raymond Roussel, Marcel Duchamp Francis Picabia, entre otros, en su combinatoria, como afirman Lihn y Lastra (1987),

[. . .] parece obvio que el norte de Martínez es el oriente, no solo por las paráfrasis, y citas falsas o verdaderas del budismo Zen, sino por la aplicación de lo que Fenollosa consideraba el método científico de la poesía y del sistema ideográfico de los chinos, por oposición a las abstracciones del pensamiento occidental. El trabajo de J.L.M. está animado por una noción de la “ciencia oriental” que redunde en su forma de hacer poesía occidental: la “nosimismidad” ensimismada del sujeto que habla, que proviene de la oposición “sí mismo” / “no sí mismo”. Buda opone la ilusión de la individualidad –el *sí mismo*, condenada a percibir ilusoriamente el mundo– al no *sí mismo* como una manera de acceder a la iluminación o a la verdadera sabiduría (en un comentario de esta doctrina se lee que “mientras hay luces y sombras, el principio de la individualidad nos abruma”). De aquí el efecto de transtemporalidad que produce la escritura de J.L.M.: la tentación de lo innombrable, la conciencia de las polaridades, el simultaneísmo de los opuestos, el desasimiento

emotivo, la escenificación de la coexistencia de los tiempos como enseña el *Avatamsaka* (ilustrada en “La casa del aliento”). (13-14)

La borradura del yo autoral que hace Martínez es la negación de la “ilusión de la individualidad [. . .] “condenada a percibir ilusoriamente el mundo”. Martínez radicaliza su posición al interrogar acerca de la naturaleza de la realidad, del yo, del sujeto, en las dimensiones fundamentales del tiempo y del espacio, dedicándoles un capítulo a cada uno. Para hacerlo demuestra las trampas del lenguaje al intentar abordar tales nociones y conceptos, la “transtemporalidad” de la “tentación de lo innombrable” que comienza/concluye con las interrogantes para las que, sin embargo, al parecer hay solo una respuesta: “nada es real” (del maestro japonés Satoka Komachi incluida en la solapa del libro). Si nada es real, lo que tenemos, acercándonos a Wittgenstein, son juegos del lenguaje, pasando/fluyendo por la intersección/herida cognitiva desde la cual se configura al sujeto como dolor/sufrimiento/desequilibrio; tal como vimos anteriormente en el capítulo 3.4 con el poema “Voy a hablar de la esperanza” de Cesar Vallejo (2014), que reduce la conciencia a un dolor constante y elemental que se piensa sí mismo:

Yo creía hasta ahora que todas las cosas del universo eran, inevitablemente, padres o hijos. Pero he aquí que mi dolor de hoy no es padre ni es hijo. Le falta espalda para anochecer, tanto como le sobra pecho para amanecer y si lo pusiesen en la estancia oscura, no daría luz y si lo pusiesen en una estancia luminosa, no echaría sombra. Hoy sufro suceda lo que suceda. Hoy sufro solamente. (216)

Vallejo resuelve el pensamiento dicotómico accediendo a lo que Deleuze y Guattari (2004) llaman, “una unidad más alta de ambivalencia o de sobredeterminación” (15) por medio de la realidad constante del dolor y del sufrimiento que no tiene distinción. Asimismo, el juego, la simultaneidad y los paralelismos llevados al absurdo, son los ángulos del *collage* con que Juan Luis Martínez y Gonzalo Millán intentan superar el pensamiento dicotómico. Millán, también en la unidad del dolor que unifica la simultaneidad de los hechos del día/herida; y Martínez, con el “nada es real” y por lo tanto “YO = TU” (33). El autor, entonces, como unidad positiva, cohesionada y cohesionante, no es real, es solo la circunstancia del libro, del poema, así tenga un nombre del tipo Juan Luis Martínez u otro como Juan de Dios Martínez, ambos tachados. En este sentido ambos existentes en la afirmación de que no existen, o de que son/no son lo mismo y distintos, al mismo tiempo y en el mismo lugar, porque, dicen Lihn y Lastra, el sujeto, el “yo” es un “centro móvil de una circunferencia [. . .] de gran amplitud de radios”. Esta amplitud a su vez

hace imposible “precisar el punto de intersección de las líneas que constituyen esa trama” que es la experiencia en tanto conciencia, en este caso pura inestabilidad.

La inestabilidad poética, tanto en Millán como en Juan Luis Martínez, es decir, tanto para la objetividad como para la anonimia, depende formalmente de la fragmentación de su discurso. Con ninguno de los dos, en todo caso, se desafía demasiado la gramaticalidad. Carmen Foxley (1994), por ejemplo, comenta que la existencia del personaje de la anciana en *La ciudad*, resuelve “el conflicto entre la intención documental y estética de la obra, pues su mediación permite el acceso a una información que proviene desde el interior del país en el periodo en que hace la crónica” (141). O en otras palabras, la intención estética serial, o versificación fragmentada, que tiende al caos de los flujos simultáneos, tiene el contrapeso de la intención documental e histórica, de la memoria y la causa.

#### 4. Conclusiones

Se ha intentado a lo largo de esta investigación ofrecer un recorrido por diferentes expresiones poéticas y enfoques teóricos que permiten asumir que el conflicto al interior de la metáfora entre el lenguaje y el sujeto, o entre el *logos* y la *khora*, o, si se quiere, entre la memoria y la musa, como constante fundamental de la *poiesis*, del hacer poético. Esta constante y su importancia se verían de alguna manera minimizada por la preeminencia que hoy en día adquieren la narración y los discursos/tropos biográficos. Dentro de la tradición lírica nacional el problema se hace más evidente pues el llamado mito de la poesía chilena está profundamente marcado por la personalidad de sus grandes poetas. A esto debemos sumar que el interés crítico ha explorado muy poco las implicancias de poética general que asuma las fuerzas o potencias que van a contrapelo de la lírica más convencional caracterizada por la figura del autor y el apego al sentido. Los estudios sobre, por ejemplo, poesía experimental y la metáfora son escasos y en general enfocados a algún poeta y período en particular.

La fuente de la metáfora y alegoría poéticas parecen ser la fuente común de todo decir, de toda tradición. Tal fuente lejana se desdibuja o desaparece bajo las capas de metáforas y símbolos jerarquizados en el desarrollo de cada tradición lingüístico-cultural. Sin embargo, permanece activa bajo el sedimento de actividad mental a lo largo de la historia. Pero se trata de un sedimento, desde el punto de vista de Jung – y su idea del inconciente colectivo– vivo, orgánico, en movimiento. Por esta razón apelar a la verdad poética no podría consistir exclusivamente en especulaciones de interpretación histórica, en un asunto de documentos y fechas, ni en rastrear arqueológicamente fósiles de una primera sílaba, palabra y metáfora, sino en la activación del principio poético que tiene que ver con un hacer por primera vez, un balbucear que proyecta o traslada la imagen que detonaría, a su vez, la actividad hermenéutica.

La reinstauración de un comienzo –de una primera palabra– poética parecería un esfuerzo vago, vano incluso, porque en esa primera metáfora, que no parece ser más que los rudimentos de la capacidad de hacer metáforas, cabría de todo. Sin embargo, esta crítica no es incontestable. Porque no se trata, como hemos dicho, de reconstituir arqueológicamente lo que sucedió en los comienzos del desarrollo del cerebro, la mente, el lenguaje y la conciencia, sino de reactivar el principio creativo que lo caracteriza. Creemos que toda la referencia teórica, así como la poesía



citada en esta investigación, apuntan no a un retorno a formas probadas, sino alcanzar la intuición que genera formas.

No se puede negar que en cuanto a nuestra tradición esta poética pareciera casi no decirnos nada, salvo que este tipo de estéticas y búsquedas parecieran no encontrar un ambiente propicio. Podemos, entonces, indicar que la poética *self-erasing* es contraria al mito de la poesía chilena, tan dependiente de poetas-vates-tótems que parecen dirigir el curso de la lírica. Creemos que resulta, al menos en ocasiones, necesario atender a este tipo de poéticas precisamente porque la dirección mayoritaria de nuestra lírica apunta hacia la romantización de un sujeto histórico lírico. Ya Patricio Marchant (1984), al ahondar en la poesía de Gabriela Mistral insinúa la posibilidad de que la condición de orfandad distingue al sujeto chileno. Y en esta orfandad se producen todo tipo de alteraciones psicológicas que, entre otras cosas, podrían explicar nuestra necesidad – inconciente– de figuras tutelares. En cualquier caso, una de las posibles consecuencias de esta condición de orfandad sería la tendencia al pensamiento edípico, sobre todo con respecto al sentido. Un tipo de pensamiento que no solo funciona con altas cuotas de ansiedad (mírame solo a mi mamá, escúchame solo a mi mamá, perdóname solo a mi mamá, etc.). El lugar de la madre puede ser articulado por cualquier elemento que esencialmente funcione de la misma manera central, sino que también es el anhelo de un tipo de conocimiento objetivo, positivo, un esposo, un padre, una autoridad rectora. Las excepciones representan una alternativa y contrapunto al menos oxigenador en un panorama dominado por la poesía del Yo-mismo. Pregunta Marchant: “¿aprenderemos alguna vez a leer? ¿Aprenderemos a olvidarnos de la verdad, del sentido, de los sentidos verdaderos, aprenderemos, alguna vez, a trabajar la operación de los agregados?” (136). Olvidar la verdad que señala el filósofo es aquella que se desprende del sentido de una supuesta “unidad de lectura”. A partir de Derrida, Marchant plantea que sabiendo leer debemos aprender a leer. Resulta evidente que parece referirse a un tipo de lectura, de una capacidad de lectura distinta a la convencional, o que exige una concentración especial en virtud de lo cual se proyectan resultados distintos. Pero este segundo aprendizaje transformaría el dispositivo literario al liberarlo del control de un sentido y verdad únicos. Dice Marchant:

Entonces: lecturas más o menos fuertes, más o menos resistentes. Nada que, como “verdad”, decida; si el texto no es jamás perceptible, nunca por ejemplo, o, ante todo, una evidencia; que cuando se lea “evidencia” o su equivalente en nuestro texto, se sobreentienda, siempre, agregado. Y si alguien quiere refutar una evidencia, un agregado nuestro, nada más fácil: que muestre que nuestro agregado nada agrega o que agregue otro agregado en el cual se puede leer nuestro

agregado como un momento inscrito –placer final de escribir, placer final de leer, ¿qué importan, si placer, las condiciones que lo hacen posible? (137)

Que no nos confunda el alcance del término “verdad”. En este caso, la verdad que es puesta en entredicho por Marchat es aquella que se ofrece o experimenta como certeza como “evidencia”. No se trata de la verdad de la metáfora poética que intenta alcanzar la intuición de algo que no es una certeza, sino que casi prácticamente lo contrario, o la evidencia de que no hay evidencia que no pueda ser interpretada de maneras diversas y opuestas entre sí. No se trata, tampoco, como hemos dicho anteriormente, de que cada lector sea autor de lo que lee, o sostener que la primera persona singular representa a todos los sujetos del mundo, sino del enfrentamiento personal con la red, patrón y sistema de elementos en juego en el texto y dinamizados por el centro vacío o *conceit* de la metáfora.

Quizá podamos explicar con mayor claridad a que se opone esta forma del lenguaje, y que es lo que representa y aspira lograr, recurriendo a un pensamiento afín pero que reflexiona desde otro campo, desde otra disciplina artística, pero que apunta a lo poético. Raúl Ruiz en *Poéticas del cine* (2013), concibe un espacio para que suceda o ocurra lo poético en aquella(s) forma(s) de trabajo opuestas a la imposición de la forma-norma-evidencia probada. En su caso la tiranía de la “Teoría del conflicto central” (15). Para Ruiz el cine es un “instrumento de especulación y reflexión, o como máquina para viajar en el tiempo” (13). Debemos entender entonces que para él, lector omnívoro e interesado en la poesía, su acercamiento al cine representa su manera de comprender lo poético en tanto lo poético define el misterio y potencia de lo artístico, y su oposición a la “ley” del conflicto central representa esta manera de pensar. Dice Ruiz: “todavía no logro comprender por qué una trama narrativa necesitaría un conflicto central a modo de columna vertebral” (17). Para Ruiz esta teoría

[. . .] destierra lo que llamamos las escenas mixtas: un almuerzo ordinario seguido de un incidente incomprensible –sin rima, ni razón, sin consecuencias–, que concluirá como un almuerzo ordinario. Peor aun, no hay lugar para escenas compuestas por acontecimientos “en serie”; es decir, muchas escenas de acción seguidas, que sin embargo no vayan en la misma dirección. (18)

Esto que sucede en el hacer del cine no es muy distinto a lo que sucede en la literatura, en la que en general prima la narración biográfica y autobiográfica. En cuanto a la poesía, en la *poiesis*, el hacer poético de nuestra tradición que, como hemos dicho, se desarrolla mayoritariamente bajo el control incuestionable del poeta o antipoeta, como una suerte de héroe o censor de todo cuanto

sucede. Este control autoral no parece muy lejano a la ley del conflicto central y del sujeto. El poeta no solo realiza el poema, sino que además nos dice cómo interpretarlo. En oposición a esto, Ruiz aboga por una suerte de aburrimiento por la disolución de cualquier conflicto central mediante el “distracer la distracción mediante distracciones, usar el veneno para curar” (19). En ese aburrimiento, explica Ruiz,

[. . .] hay también un momento en que los acontecimientos pasados y por venir se agitan, se activan y provocan una suerte de tensión eléctrica [. . .] momento privilegiado en que pasado y futuro se dividen como las aguas del Mar Rojo y dan paso a una intensa sensación de existir, aquí y ahora, en un reposo activo. Ese instante privilegiado, que los primeros teólogos católicos llamaban ‘paradoja de San Gregorio’, sobreviene cuando el alma está a la vez en reposo y en movimiento, girando vertiginosamente sobre sí misma, como un ciclón sobre su ojo, mientras los acontecimientos del pasado y del futuro se desvanecen en la distancia. (20-21)

Para relacionar este pasaje con la metáfora absoluta, debemos reiteramos que el *conceit* es precisamente el ojo del ciclón que señala Ruiz. Porque su imagen no dista mucho del vortex y el CsO, a los que nos hemos referido a lo largo de la tesis y en torno al los cuales giran los flujos de pensamiento y experiencia. En este sentido las posibilidades de ahondar en la poética, no solo chilena, desde los conceptos que hemos relacionado podría abrir posibilidades de desarrollo que no tienen que ver solo con una cuestión literaria, sino que devolver al lenguaje poético su importancia dentro del campo de la cognición y la epistemología.

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Estancias*. Madrid, Pre-textos, 2009.
- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo, de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2007.
- Alegre Zahonero, Luis. *El lugar de los poetas, un ensayo sobre estética y políticas*. Madrid, Akal, 2017.
- Andrés, Ramón. *Diccionario de música, mitología, magia y religión*. Barcelona, Acantilado, 2014.
- Ankersmit, Franklin Rudolf. *Historia y Tropología*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Anónimo. *Upanishads*. Barcelona, Debolsillo, 2011.
- Aristóteles. *Retórica*. Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1971.
- Ashbery, John. *Autorretrato en espejo convexo*. Madrid, Colección Visor de Poesía, 1990.
- Auden, Wystan Hugh. *Collected Poetry*. New York, Random House, 1949.
- Bachelard, Gastón. *La intuición del instante*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Bailey, Derek. *Fearly Early With Postscripts*. Emanem, 1999, CD.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2012.
- \_\_\_\_\_. *El placer del texto/Lección inaugural*. Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 2007.
- \_\_\_\_\_. “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje*. Madrid, Editorial Nacional, 2003, pp. 61-68.
- Bataille, Georges. *La oscuridad no miente*. España, Taurus, 2002.
- Baumgarten, Alexander. *Meditaciones filosóficas en torno al poema*. Santiago de Chile, Orjikh Editores, 2014.
- Beckett, Samuel. *El innombrable*. Madrid, Alianza Editorial, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Proust y otros ensayos*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Compañía*. Barcelona, Anagrama, 1999.
- Benjamin, Walter. *Iluminations. Reflections*. Edited by P. Demetz. New York, Schocken Books, 1985.
- \_\_\_\_\_. *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*. Madrid, Abada Editores, 2017.
- \_\_\_\_\_. *La tarea del crítico*. Santiago, Hueders, 2016.
- Berger, John. *Ways of Seeing*. London, Penguin, 2008.
- Bernstein, Charles. *Attack of the Difficult Poems*. Chicago, The University of Chicago Press, 2011.

- Bermejo, José Carlos, et al. *Los orígenes de la mitología griega*. Madrid, Ediciones Akal S. A., 1996.
- Bianchi, Soledad, editora. *Entre la lluvia y el arcoíris*. Rotterdam, Ediciones del Instituto para el Nuevo Chile, 1983.
- Blanchot, Maurice. *La bestia de Lascaux: El último en hablar*. Madrid, Tecnos, 2001.
- \_\_\_\_\_. *La escritura del desastre*. Madrid, Editorial Trotta, 2015.
- \_\_\_\_\_. *La palabra ascendente*. Santiago de Chile, Ediciones Cuadro de Tiza, 2014.
- Bloom, Harold. *El canon occidental*. Barcelona, Anagrama, 2012.
- Blumenber, Hans. *Nafragio con Espectador*. Madrid, La balsa de la Medusa, Visor, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Paradigmas para una metaforología*. Madrid, Editorial Trotta, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Salidas de caverna*. Madrid, La balsa de la Medusa, 2004.
- Blumenberg, Hans. *Teoría del mundo de la vida*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Literatura, estética y nihilismo*. Madrid, Editorial Trotta, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Fuentes, corrientes, icebergs*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Bonnefoy, Yves. *El Territorio Interior*. Madrid, Sexto Piso, 2014.
- Breton, André. *Diccionario del surrealismo*. Buenos Aires, Losada, 2007.
- Brigante, Anna. "Poetic Wisdom and Poetics in Giambattista Vico". *Universitas Philosophica*, no. 66, año 33, enero-junio 2016, pp. 151-169.
- Bruns, Gerald L. *Modern Poetry and the Idea of Language, A Critical and Historical Study*. Illinois, Dalkey Archive Press, 2001.
- Buckhardt, Sigurd. "The Poet as Fool and Priest". *ELH*, vol. 23, no. 4, diciembre 1956, pp. 279-298.
- Burke, Edmund. *De lo sublime y de lo bello*. Madrid, Alianza Editorial, 2010.
- Bueno, Wilson. *Mar Paraguayo*. Santiago de Chile, Intemperie, 2001.
- Compagnon, Antoine. *Gato encerrado, Montaigne y la alegoría*. Barcelona, Acontilado, 2011.
- Campos, Augusto de, et al. *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2006.
- Camus, Albert. *El mito de Sísifo*. Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- Cardew, Cornelius. "Towards an Ethic of Improvisation". *Treatise Handbook*. London, Edition Peters, 1971, <https://soundartarchive.net/articles/Cardew-1971-Towards%20an%20Ethic%20of%20Improvisation.pdf>.
- Carson, Anne. *Economy of the Unlost*. Princeton, Princeton University Press, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Variaciones sobre el derecho a guardar silencio*. Santiago de Chile, Cuadro de Tiza, 2014.

- \_\_\_\_\_. *If not, winter Fragments of Sappho*. London, Virago, 2014.
- Celan, Paul. *Hebras de sol*. Madrid, Colección Visor de Poesía, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Obras Completas*. Valladolid, Editorial Trotta, 1999.
- \_\_\_\_\_. Celan, Paul. *Poemas*. Traducido por Pablo Oyarzun. Santiago de Chile, Escuela de Filosofía Universidad Arcis, s.f., [www.philosophia.cl/biblioteca/celan/poemas.pdf](http://www.philosophia.cl/biblioteca/celan/poemas.pdf).
- Cheng, Francoise. *Vacío y Plenitud, el lenguaje de la pintura china*. Madrid, Ediciones Siruela, 2005.
- Cippolini, Rafael. *Patafísica, epítomes, recetas instrumentos & Lecciones de aparato*. Buenos Aires, Caja Negra, 2009.
- Cirlot, Victoria. "II. La polvareda, los ejércitos y la mancha en la pared." *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo*. Barcelona, Siruela, 2010, pp. 29-42.
- Clarke, Dorothy Clotelle. "Energeia." *The New Norton Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. New Jersey, Princeton University Press, 1993, pp. 332.
- Colli, Giorgio. *El nacimiento de la filosofía*. Buenos Aires, Tusquets Editores, 2010.
- Cordua, Carla. *Wittgenstein*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Wittgenstein: Discurso sobre ética*. Santiago de Chile, Ediciones Tácitas, 2015.
- Cuddon, J. A. *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. New York, Wiley-Blackwell, 2013.
- Cussen, Felipe. "Versos sueltos, lugares comunes, lugares encontrados." *Acta Literaria*, no. 46, I semestre 2013, pp. 9-19.
- Damasio, Antonio. *Y el cerebro creó al hombre*. Barcelona, Ediciones Destino, 2010.
- \_\_\_\_\_. *El error de Descartes*. Buenos Aires, Ediciones Paidós-Drakontos Bolsillo, 2016.
- De Man, Paul. *Visión y ceguera: ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. Puerto Rico, Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1991.
- De Rokha, Pablo. *Antología poética*. Madrid, Visor, 1991.
- Deleuze, Gilles. *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona, Anagrama, 2013.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. "Las máquinas deseantes." *El Anti Edipo, capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona, Paidós, 2010, pp. 11-54.
- \_\_\_\_\_. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-Textos, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Rizoma*. Valencia, Pre-Textos, 2004.
- \_\_\_\_\_. *El anti-Edipo*. Buenos Aires, Paidós, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Kafka por una literatura menor*. México D. F., Ediciones Era, 1990.
- Derrida, Jacques. *Carneros, El diálogo ininterrumpido: entre dos infinitos, el poema*. Madrid, Amorrortu Editores, 2009.
- \_\_\_\_\_. "White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy." *Margins of Philosophy*. Chicago, University of Chicago Press, 1992, pp. 209-229.

- Dickinson, Emily. *Poemas*. Traducido por M. Ardanaz. Madrid, Cátedra, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Poemas*. Traducido por Silvina Ocampo. Buenos Aires, Tusquets Editores, 2013.
- \_\_\_\_\_. *The Gorgeous Nothings*. New York, New Directions, 2013.
- Didi-Hubermann, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011.
- Duchamp, Marcel. *Escritos*. Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2012.
- Ducrot, Oswaldt y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 1974.
- Duncan, Robert. *Tensar el Arco y otros poemas*. Madrid, Bartleby Editores, 2011.
- Dworkin, Craig, and Kenneth Goldsmith, editors. "The Fate of Echo". *Against Expression an Anthology of Conceptual Writing*. Illinois, Northwestern University Press, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Reading the illegible*. Illinois, Northwestern University Press, 2003.
- Eagleton, Terry. *Introducción a la teoría literaria*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Eliot, T. S. *Poesías reunidas*. Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Tierra Baldía/Cuatro Cuartetos*. Traducido por Ángel Flores. México D.F., Ediciones Empson, William. *Siete tipos de ambigüedad*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Filóstrato. *Heroico, Gimnástico, Descripciones de cuadros*. Madrid, Editorial Gredos, 1996.
- Fodor, Jerry. *The language of Thought 2*. New York, Oxford University Press, 2008.
- Foucault, Michel. *El pensamiento del afuera*. Valencia, Pre-Textos, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Discurso, poder y subjetividad*. Compilado por Óscar Terán. Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1995.
- \_\_\_\_\_. *El origen de la hermenéutica de sí*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2016.
- \_\_\_\_\_. *La arqueología del saber*. Madrid, Siglo Veintiuno, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Tecnologías del yo*. Buenos Aires, Paidós, 2008.
- \_\_\_\_\_. "Theatrum Philosophicum". *Theatrum Philosophicum seguido de Repetición y diferencia*. Por Michel Foucault y Gilles Deleuze. Barcelona, Anagrama, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Entre filosofía y literatura/de lenguaje y literatura*. Barcelona, Paidós, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Las Palabras y las Cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2008.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. New Jersey, Princeton University Press, 1990.
- Gadamer, Hans Georg. *Acotaciones hermenéuticas*. Madrid, Editorial Trotta, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Hacia la prehistoria de la metafísica*. Córdoba, Alción Editora, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Hermenéutica, estética e historia*. Salamanca, Ediciones Sígueme, 2013.

- \_\_\_\_\_. *Mito y razón*. Barcelona, Paidós, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Verdad y método*. Salamanca, Ediciones Sígueme, 1999.
- Girondo, Oliverio. *Obra. Poesía y prosa*. Buenos Aires, Losada, 2012.
- González España, Pilar. *Wang Wei, Poemas del río Wang*. Madrid, Editorial Trotta, 2004.
- Graves, Robert. *Los mitos griegos*. Madrid, Alanza Editorial, 1985.
- Hamburger, Michael. *La verdad de la poesía*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Harwood, Lee. *Collected Poems*. Exeter, Shearsman Books, 2004.
- Heidegger, Martin. *Arte y Poesía*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Conceptos fundamentales de la filosofía antigua*. Buenos Aires, Waldhuter Editores, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Heráclito*. Buenos Aires, El Hilo de Ariadna, 2012.
- Heine, Steve. *The Zen Poetry of Dogen*. Boston, Tuttle Publishing, 1997.
- Hölderlin, Friedrich. *Ensayos*. Madrid, Libros Hiperión, 1976.
- Horacio. *Arte poética*. Santiago, Ediciones Táchitas, 2011.
- Huidobro, Vicente. *Altazor / Temblor de cielo*. Madrid, Cátedra, 1992.
- Hulme, Ernest Thomas. “*Romanticism and Classicism*”. *Modernist Manifestos*, s.r.,  
<https://static1.squarespace.com/static/55108a44e4b0d71a8ce7d005/t/578350ccbe6594c387f8ef70/1468223693367/Hulme.pdf>
- Iser, Wolfgang. *Rutas de Interpretación*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Jabés, Edmond. *El libro de las preguntas*. Madrid, Ediciones Siruela, 2006.
- Jakobson, Roman. “Hacia una ciencia del lenguaje poético”. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Language in Literature*. Cambridge/Massachusetts, Harvard University Press, 1987.
- James, William. *¿Existe la conciencia?* Santiago de Chile, Ediciones Táchitas. 2017.
- Jarque, Vicente. *Imagen y metáfora, la estética de Walter Benjamin*. España/Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Colección Monografías, 1992.
- John Lynn, Richard. “Introduction”. *The Classic of Changes a New Translation of the I Ching as Interpreted by Wang Bi*. New York, Columbia University Press, 1994.
- Juarroz, Roberto. *Poesía vertical (Antología)*. Madrid, Colección Visor de Poesía, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Poesía y creación, diálogos con Guillermo Boido*. Buenos Aires, Ediciones Carlos Lohlé, 1980.
- Kandinski, Vasili. *Punto y línea sobre el plano*. Buenos Aires, Paidós, 2000.
- Kristeva, Julia. *Revolution in Poetic Language*. New York, Columbia University Press, 1984.
- Labraña, Marcela. *Ensayos sobre el silencio. Gestos, mapas y colores*. Barcelona, Siruela, 2017.
- Lakoff, George and Mark Johnson. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York, Basic Books, 1999.



- Lautréamont, Conde de. *Cantos de Maldoror*. Barcelona, Barral Editores, 1970.
- Leitch, Vincent B., et al, editors. *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York, W. W Norton & Company Inc., 2001.
- Lejeune, Philippe. “El pacto autobiográfico”. *Anthropos*, no. 29, 1991, pp. 47-62.
- Leslie, Esther. *Walter Benjamin: la vida posible*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2015.
- Levinas, Emmanuel. *La realidad y su sombra. Libertad y mandato, Trascendencia y altura*. Madrid, Editorial Trotta, 2001.
- Lewis-Williams, David. *The Mind in the Cave*. London, Thames & Hudson, 2012.
- Liddel, Henry George, et al. *Greek-English Lexicon*. Oxford, Oxford University Press, 1996.
- Lihn, Enrique y Pedro Lastra. *Señales de ruta de Juan Luis Martínez*. Santiago de Chile, Ediciones Archivo, 1987.
- Mallarmé, Stephane. *Obra poética*. Traducido por Miguel Espejo. Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2013.
- Marchant, Patricio. *Sobre árboles y madres*. Santiago de Chile, Ediciones Gato Murr/Sociedad Editora Lead Ltda., 1984.
- \_\_\_\_\_. *Pe Eme*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000.
- Martínez, Juan Luis. *La nueva novela*. Santiago de Chile, Ediciones Archivo, 1985.
- McCaffery, Steve. *Prior to Meaning: The Protosemantic and Poetics*. Evanston, Northwestern University Press, 2001.
- Mellors, Anthony. *Late Modernist Poetics from Pound to Prynne*. Manchester, Manchester University, 2005.
- Merleau-Ponty, Maurice. *El ojo y el espíritu*. Barcelona, Ediciones Paidós, 1986.
- \_\_\_\_\_. *The Primacy of Perception*. Chicago, Northwestern University Press, 1964.
- Millán, Gonzalo. *Gabinete de papel*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2008.
- \_\_\_\_\_. *La ciudad*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1994.
- Mitchell, W. J. T. *Iconology, Image, Text, Ideology*. Chicago, University of Chicago Press, 1987.
- \_\_\_\_\_. “Image.” *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Edited by Alex Preminger et al. New Jersey, Princeton University Press, 1993, pp. 556-559.
- Mondolfo, Rodolfo. *Figuras e ideas de la filosofía del Renacimiento*. Buenos Aires, Losada, 2004.
- Nadel, Ira, editor. *The Cambridge Companion to Ezra Pound*. By Ezra Pound. Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- Nancy, Jean-Luc. *Lengua apócrifa*. Santiago de Chile, Ediciones Cuadro de Tiza, 2014.
- Neruda, Pablo. *Odas Elementales*. Santiago de Chile, Pehuén, 2008.

- Neumann, Erich. *The Origins and History of Consciousness*. Princeton, Princeton University Press, 1993.
- Oppen, George. *George Oppen: poesía, ensayo y entrevistas*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2012.
- Oyarzún, Pablo. *Entre Celan y Heidegger*. Santiago de Chile, Metales Pesados, 2013.
- Parra, Nicanor. *Antiprosas*. Santiago de Chile, Ediciones Diego Portales, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Obras Completas I*. Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Obras Completas II*. Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2011.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Perloff, Marjorie. *21<sup>st</sup> Century Modernism, the 'New' Poetics*. Oxford, Blackwell Publishers, 2002.
- \_\_\_\_\_. "After language poetry: innovation and its theoretical discontents." *Contemporary poetics*. Edited by L. Armand. 1980. Illinois, Northwestern University Press, 2007, pp. 15-35.
- \_\_\_\_\_. *Differentials, Poetry, Poetics, Pedagogy*. Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago, The University of Chicago Press, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Wittgenstein's Ladder, Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary*. Chicago, The University of Chicago Press, 1996.
- Pessoa, Fernando. *Libro del desasosiego*. Barcelona, Acantilado, 2013.
- Piglia, Ricardo. *Formas breves*. Buenos Aires, Debolsillo, 2014.
- Plato. *Timaeus*. Suffolk, Penguin Books, 2008.
- Pound, Ezra. *A B C of reading*. 3rd ed., London, Faber and Faber, 1968.
- \_\_\_\_\_. *The Ezra Pound encyclopedia*. Edited by D.P. Tryphonopoulos, DP and S.J.Adams. Westport, Greenwood Press, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Ensayos literarios*. Santiago de Chile, Tamar Ediciones, 2016.
- Preminger, Alex, et al. *The New Norton Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. New Jersey, Princeton University Press, 1993.
- Proctor, Robert. "Emanuele Tesauro: A Theory of the Conceit". *MLN*, vol. 8, no. 1, The Italian Issue, 1973, pp. 68-94.
- Prynne, J. H. "Prynne on Difficult Translations". [www.arduity.com/poets/prynne/transdiff.html](http://www.arduity.com/poets/prynne/transdiff.html)
- \_\_\_\_\_. *The white stones*. New York, NYRB, 2016.
- Queneau, Raymond, et al. *Oulipo, ejercicios de literatura potencial*. Buenos Aires, Caja Negra, 2016.
- Rancière, Jacques. *El maestro ignorante*. Santiago de Chile, Hueders-Libros del Zorzal, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Aisthesis*. Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2013

- Raworth, Tom. *Tottering State, Selected Poems 1963-1987*. London, Paladin, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Windmills in Flames*. Manchester, Carcanet, 2010.
- \_\_\_\_\_. *As When*. Manchester, Carcanet, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Collected Poems*. Manchester, Carcanet, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Secciones eternas*. Traducido por Kurt Folch. Santiago de Chile, Ediciones Táchitas, 2011.
- Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*. Madrid, Ediciones Cristiandad, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Oneself as Another*. Chicago, University of Chicago Press, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Teoría de la interpretación: discurso y excedente de sentido*. Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 1976.
- Rilke, Rainer Maria. *Los sonetos a Orfeo*. Madrid, Hiperión, 2014.
- Rorty, Richard. *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton, Princeton University Press, 2009.
- Rowe, William. *Hacia una poética radical*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Three Lyric Poets: Harwood, Torrance, MacSweeney*. Devon, Northcote House Publishers, 2009.
- Schnitzler, Arthur. *Libro de dichos y dudas*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2014.
- Scholem, Gershom. *Lenguajes y cábala*. Madrid, Ediciones Siruela, 2006.
- Scruton, Roger. *A Short History of Modern Philosophy*. New York, Routledge Classics, 2006.
- \_\_\_\_\_. *La experiencia estética*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2014.
- \_\_\_\_\_. *A Short History of Philosophy*. Cornwall, Routledge, 2008.
- Shakespeare, William. *The Norton Shakespeare*. Edited by S. Greenblatt. 2nd ed., New York, W. W. Norton & Company, 2008.
- \_\_\_\_\_. *La Tempestad*. Buenos Aires, Editorial Norma, 2000.
- Shenker, Israel. "An interview with Samuel Beckett". *Samuel Beckett: The Critical Heritage*. Ed. L. Graver and R. Federman. London: Routledge. 146-50.
- Simondon, Gilbert. *La individuación a la luz de las nociones de la forma y de información*. Buenos Aires, Editorial Cactus, 2015.
- Stein, Gertrude. *Selected Writings of Gertrude Stein*. New York, Vintage Books, 1972.
- Steiner, George. *Grammars of Creation*. New Haven, Yale University Press, 2001.
- \_\_\_\_\_. *La poesía del pensamiento*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica/Siruela, 2012.
- Stevens, Wallace. *Collected Poems*. New York, Vintage Books, 1990.
- \_\_\_\_\_. *The Palm at the End of the Mind, Selected Poems and Play*. New York, Vintage Books, 1972.
- Szondi, Peter. *Estudios sobre Celan*. Madrid, Editorial Trotta, 2005.

- Terán, Óscar. "Introducción". *Discurso, poder y subjetividad*. Por Michael Foucault. Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1995, pp. 7-38.
- Tzara, Tristan. *Chanson Dada, Tristan Tzara Selected Poems*. Translated by Lee Harwood. Boston, Black Widow Press, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Seven Dada Manifestos and Lampisteries*. London, Oneworld Classics, 2003.
- Vallejo, Cesar. *Poesía completa*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2014.
- Vattimo, Gianni. *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*. Barcelona, Paidós, 1992.
- Vico, Gianbattista. *Ciencia nueva*. Traducido por Rocío de la Villa. Madrid, Editorial Tecnos, 1995.
- Webb, Ruth. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. New York, Routledge, 2009.
- Williams, William Carlos. *La invención necesaria*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2013.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus, Investigaciones filosóficas, Sobre la certeza*. Madrid, Editorial Gredos, 1999.
- Zukofski, Louis. *Prepositions +: The Collected Critical Essays*. New England, Wesleyan University Press, 2000.
- \_\_\_\_\_. *A New Complete Shorter Poetry*. New York, New Directions, 2011.