

¿Cómo pensar la poesía? (poema, imagen y escritura)

FRANCISCO JOSÉ RAMOS

Universidad de Puerto Rico
fjramos@gmail.com

a José Luis Vega y Eduardo Forastieri

...que mi palabra sea
la cosa misma.

J.R.J.

Todo cabe en los labios:
la mujer encendida
-el sacrificio inerme
de los árboles:
el incesante esfuerzo de la piedra
por remontar el aire
y romperse,
ingrúvida,
en la luz.

Miguel Florián

You must habit yourself to the dazzle of light
and to each moment of your life.
(«Has de vestirte a ti mismo para el fulgor de la luz
y para cada momento de tu vida»)

Walt Withman

¿Cómo pensar la poesía? Esto es: ¿cómo atender, captar y dar cuenta del inaudito destello de la imagen poética? Pensar la poesía implica una investigación de la propia capacidad o actividad creadora del lenguaje, de su poiesis; y, por lo tanto, de aquello a partir de lo

cual se piensa. En nuestra lengua, “pensar” viene del latín *pensare*, que es, a su vez, un verbo intensivo de *pendere*, y nos remite, entre otros, al acto de acrobacia, cuya maniobra consiste en sostener un cuerpo en la ingravidez del aire como el vuelo de los pájaros. Pero *pendere* también indica la pendiente o el declive, la circunvalación de un abismo; así como al “colgar” de un cuerda, o la idea de recorrer o estar sobre la “cuerda floja” y, dar finalmente, un salto en el vacío. En cualquier caso, pensar, sopesar, ponderar son verbos que sugieren la necesidad, la fortuna y la fuerza oportuna de un equilibrio. Sin embargo, se trata de un equilibrio que ha de recuperarse momento a momento en función de la cuerda que se tensa en los extremos. En términos poéticos, este equilibrio se traduce como el incesante esfuerzo de la piedra / por remontar el aire / y romperse, / ingrávida, / en la luz.

Cuando se piensa un poema (o una pintura, una obra teatral, musical o cinematográfica, etc.), no meramente se interpreta o critica lo que allí se representa. Pensar es, más bien, dar cuenta de lo que allí sucede. Allí sucede algo, algo ocurre que invita a pensar. Pero puesto que pensar es también crear, dar cuenta de ese algo, de lo que allí sucede, implica de por sí una *poiesis*, un acto de creación. No hay pensamiento sin creación; y no hay creación si no es a partir del algo que se ha creado, y así *ad infinitum*. En primera y última instancia todo acto de pensar implica un acto de pro-creación. Se explica así la inagotable fecundidad del pensamiento.

Pensar la poesía supone, pues, exponerse a una lógica que ya no es sólo la del concepto sino la de un recurso más básico o elemental que es el de la potencia creadora de imágenes. Es ese el significado de la palabra alemana *Einbildungskraft*, la cual suele traducirse por “imaginación”. La palabra alemana es conveniente porque pone el énfasis en la construcción artesanal y plástica de las imágenes. No obstante, a la hora de pensar la poesía, no es suficiente con hablar de la “imaginación”. El concepto de imagen poética exige una nueva manera de percibir y descubrir lo que se experimenta como imagen, al punto de rebasar el propio confinamiento conceptual de lo que se piensa.

Desde esta perspectiva, la poesía puede entenderse como la condición de posibilidad del lenguaje, y el poema como la recuperación de esa función primordial que es la poesía. Queda claro entonces que no cabe confundir la poesía con el poema. Hay lenguaje porque hay poesía. Y todo poema nace de esa justa y oportuna comprensión del lenguaje. En la construcción del poema, una palabra, un signo o una pausa nunca están de más ni de menos. Ellos son los indicadores de las coordenadas espacio-temporales de la escritura y del ámbito de la creación de un sentido que apunta a una significación infinita. Con cada lectura el poema renueva una realización que es, a todas luces, inagotable. Esta plenitud resulta, sin embargo, indisociable de su forma y, por lo tanto, del sentido de los límites en virtud del cual se muestra el signo de la repetición y la señal de un alumbramiento. La forma es el límite que permite discernir una cosa de otra; el signo es el índice de lo que ocurre; la señal es el vestigio de lo que nace o sale a la luz, la huella del instante luminoso del acontecimiento poético.

En el plano ontológico, el sentido de los límites remite a la vacuidad de la forma, es decir, al hecho de que el sustrato último del lenguaje es la dimensión abismal de lo real. Partimos de la premisa de que nada es por sí ni en sí mismo. Razón por la cual no hay una creación de la nada: la nada no se crea ni es por la nada que hay creación: *ex nihilo nihil fit*. Por lo tanto, todo lo que llega a ser o deviene es el acaecer de un entramado infinito de rela-

ciones. De esta manera, el sentido de los límites sólo puede darse en virtud del borde de lo ilimitado, es decir, desde el fondo sin fondo de donde brota la poesía y, con ella, la creatividad en todas sus innumerables manifestaciones. La forma es vacío porque el vacío, en vez de aparecer y captarse como falta o carencia, es lo que conduce a la procreación de las imágenes y, con ello, a la fecundidad del pensamiento que, como la efímera mariposa, deja en el aire la preñez inasible de su vuelo:

Niwa no cho o	Mariposa del jardín
ko ga ha e ba tobusi	avanza el niño, echa a volar;
ha e ba tobusi	avanza, vuela. ¹

Podemos vislumbrar en la disposición gráfica de este haiku del poeta japonés Kobayashi Issa (1763-1827) a la mariposa suspendida en su vuelo; o alzando el vuelo en su jardín, como si el niño avanzara, de hecho, hacia ella. De la misma manera, al escuchar el poema, podemos constatar, con el colorido musical de los versos, la forma de un sentido que elude, en su misma composición, la sujeción o fijación de uno u otro significado. El haiku se limita a componer el dibujo de un instante fugaz de vida y de pensamiento.

Resulta entonces que la producción o creación del sentido se abre paso en medio de la indeterminación de lo nombrado y de lo dicho: mariposa, jardín, niño, avance, vuelo nombran, pero no dicen nada acerca de lo que así se nombra. A su vez, lo que el poema dice, si bien se entiende cuando así se dice – esto es: siguiendo las 17 sílabas del haiku (5-7-5) – para nada nombra o elabora lo que se desprende de lo dicho. Por ello la imagen poética no se explica; ella implica, más bien, el despliegue asintótico de una significación que se realiza, precisamente, en lo indeterminado de todo marco referencial. No se trata de que el referente del poema sea imaginario o subjetivo; o que no remita a otra cosa que a su propia construcción lingüística o verbal. Se trata de que su marco de referencia o su significado (*Bedeutung*) es siempre una incógnita o, si se prefiere, un enigma cuyo desciframiento vuelve siempre al vacío de lo indeterminado y, con ello, a la plenitud de una significación infinita.

Para expresar este asunto en términos paradójicos digamos que en el poema nombrar no supone discurrir o dar razón de lo que así se dice. Y lo que así se dice no exige identificar lo que simplemente se nombra. Ni lo uno ni lo otro, es decir, ni la explicación conceptual ni la identificación lógico-gramatical bastan para pensar la poesía.

El lenguaje poético opera dentro de unas coordenadas que sin dejar de ser gramaticales subvierten al mismo tiempo las expectativas convencionales del signo lingüístico, creando un mundo que no está en ninguna parte (*atopos*), pero que contiene el virtuosismo de hacerse con aquello que se nombra y dice, dejando que la palabra sea la cosa misma. Las palabras nacen, como si por primera vez fueran – y valga la redundancia – al afuera de su procedencia, es decir, a la intemperie de lo real. Ellas se despojan de los hábitos del lenguaje, de lo que habitualmente se dice y se nombra, del tedio, el hastío y el aburrimiento, aún allí donde se afirma el ánimo de la más profunda melancolía: *Hélas, la chair est triste, et j'ai lu tout les livres* (Mallarmé).

Con la poesía, y el arte en general, los criterios de “sujeto” y “objeto” pierden toda su pertinencia, pues lo único que importa es el trayecto o, mejor dicho, el *yectum*: la tirada de

¹ Rodríguez-Izquierdo, F., *El haiku japonés*, Madrid, Poesía Hiperión, 1972/2004, p. 253.

dados que jamás abolirá el azar, es decir, el acaecer de lo que sin cesar ocurre y nos toca en lo más íntimo de lo que implica existir, es decir, salir a la luz para volver a la oscuridad. Escribe Alejandra Pizarnik:

Húmeda.
 Concha de corazón de criatura humana,
 corazón que es un pequeño bebé inconsolable
 “como un niño de pecho he acallado mi alma” (Salmo)
 [...]

 oh no es que quiera coquetear con la muerte
 yo quiero solamente poner fin a esta agonía que se vuelve ridícula a
 fuerza de prolongarse,
 (Ridículamente te han adornado para este mundo – dice una voz
 apiadada de mí)
 Y
 Que te encuentres con vos misma – dijo.
 Y yo dije:
 Para reunirme con el migo de conmigo y ser una sola y misma enti-
 dad con él tengo que matar al migo par que así se muera el con y, de
 de este modo, anulados los contrarios, la dialéctica suplicante finaliza en
 la fusión de los contrarios.
 El suicidio determina
 un cuchillo sin hoja
 al que le falta el mango.
 Entonces:
 adiós sujeto y objeto
 todo se unifica como en otros tiempos, en el jardín de los cuentos
 para niños de arroyuelos de frescas aguas prenatales,
 ese jardín es el centro del mundo, es el lugar de la cita, es el espacio
 vuelto tiempo y el tiempo vuelto lugar, es el alto momento de la fusión
 y del encuentro, [...]²

La esencia del lenguaje poético es su potencia; y su potencia consiste en crear lo que se nombra y nombrar el silencio que lo habita. No es la presencia (*praesentia*) de lo que se nombra ni la ausencia de lo que se evoca lo que el poema constata sino la capacidad del lenguaje de volver a la intimidad de su potencia creadora. Nombrar el silencio que habita el lenguaje, y que en otra ocasión también he llamado “el silencio de las palabras”, es la más íntima contradicción de la poesía. Escribe José Lezama Lima:

De la contradicción de las contradicciones
 la contradicción de la poesía,

² Pizarnik, A., *Poesía completa*, Barcelona, Editorial Lumen, 2007, p. 414. Le agradezco a Verónica Vélez haber llamado gentilmente mi atención sobre este poema.

borra las letras y después respíralas
al amanecer cuando la luz te borra.³

Como la mariposa cuando el niño avanza en su jardín, así también el poema cuando la escritura se dirige a lo inalcanzable de su propio vuelo. No otro es el sentido de los límites y la forma del sentido. El sentido de los límites es el momento de lo inasible; la forma del sentido es la configuración oportuna de ese momento que da lugar a la significación para desvanecerse de nuevo en propio fulgor o destello. La distinción convencional entre forma y contenido pierde así toda su pertinencia. La forma es un contenido porque se contiene a sí misma en virtud de sus límites. El contenido es una forma porque se despliega de acuerdo con sus propias coordenadas espacio-temporales, su crono-topos, para valerme de una valiosa expresión de Einstein. Puesto que la poesía rebasa el signo lingüístico, esto es, la dialéctica del significante y del significado, para fundar un juego de signos y señales que le es propio, el sentido conforma la extrañeza de una significación que se diluye y se restituye en la forma que se hace con el contenido y el contenido que se hace con la forma. Escribe don Luis de Góngora:

Menos solicitó veloz saeta
destinada señal que mordió aguda;
agonal carro por la arena muda
no coronó con más silencio meta,
que presurosa corre, que secreta
a su fin nuestra edad. A quien lo duda,
fiera que sea de razón desnuda,
cada Sol repetido es un cometa.⁴

La forma es el soneto; el contenido lo da el título «De la engañosa brevedad de la vida». Sin embargo, resulta evidente que dicho contenido sólo es concebible en tanto que despliegue del sentido de los límites, por vía, en este caso, de la contención de la forma que el soneto crea, es decir, de la rima y el ritmo entendidos como lo que son: el encantamiento musical de un determinado pensamiento poético. El silencio del lenguaje envuelve también los silencios musicales del poema.

“La enrarecida sinfonía de un hecho del pensamiento, tenue sonoridad de la significación; la Poesía, tan cerca de la idea, es por excelencia Música...”. Estas expresiones de Mallarmé, son muy valiosas para dar a entender de qué manera el silencio que habita el lenguaje no es la ausencia de palabras o el mutismo. De la misma manera que la música sólo se aprecia en virtud de la fugacidad de los sonidos, así también el poema sólo se capta cuando se canta desde el silencio de las palabras. Aquello a lo que un poema alude, elude al mismo tiempo el confinamiento del sentido. Puesto que se trata de una «idea musical», el pensamiento poético se construye en base a la «tenue sonoridad» de su evanescencia, marcando así las pautas de su secuencia significativa y el ritmo de sus silencios musicales. Escribe José Luis Vega:

³ Lezama Lima, J., *Fragmentos a su imán*, México, Biblioteca Era, 1978, p. 47.

⁴ Góngora, L., *Antología*, Madrid, Espasa-Calpe, col. Austral, 1966, p. 154.

El ritmo es un dios que acarrea en su coche los fragores del mundo.
 En la noche lo escucho recogiendo los ecos aplastados,
 los ayes de las flores decapitadas en las trastiendas de las floristerías.
 Cojo, tuerto, renqueante, con cuerno de azucena pegado a las orejas,
 deambula corcovado preguntando a las cosas qué dijeron,
 al viento su mensaje, al fuego por su nombre, al agua su asonancia,
 y a las bolsas echadas a morir en los portales, su voluntad final
 antes de que los emisarios las recojan y callen para siempre.
 Escucho su carruaje metálico rondar por las esquinas, detenerse
 a besarle la boca al zafacón llena de solfa, al radio desvelado
 consolarlo en su estática, prestarle a las sirenas los primeros auxilios,
 atenderle al reloj su taquicardia, al timbre su obsesión, al neón su compás
 hasta escuchar la música, la música, la música que corre
 por las venas ocultas de las cañerías al oscuro albañal, que es el morir.
 Con la solicitud domiciliaria propia de las deidades en desuso, el ritmo
 levanta cada cosa, la mira, la sopesa, le pone al corazón su oreja atenta, y no se oye.⁵

El esfuerzo consiste, en todo momento, en llevar la palabra al límite de sus posibilidades, dando paso a la renovación incesante del lenguaje que es la tarea propia de cada poema. Un poema instaaura el trayecto inédito de un encuentro insospechado de palabras que es también el punto de sutura de la poesía y de lo real, es decir, de la articulación imposible que, paradójicamente, no cesa de realizarse o llevarse a cabo. El sol no es un cometa; pero el verso «cada Sol repetido es un cometa» permite concebir e inteligir, de inmediato, la fugacidad indeleble de la existencia y la persistencia de la luz. De esta manera el poeta canta lo que realmente ha vivido, no ya como un asunto privado o subjetivo sino, por el contrario, como esa experiencia radical de lo común que pasa por el lenguaje y se abisma en el silencio. Escribe Evaristo Ribera Chevremont:

Otros han cantado el silencio
 sin haberle oído nunca.
 Yo le canto porque le he oído
 y le he visto.
 Yo sé del silencio de un mar en las soledades de sí mismo.
 Yo sé del silencio de un mundo que se desconoce.
 Una tarde ella me tomó por el brazo. Entre dos paredones se deslizaba una franja
 de sol que caía sobre las hierbas.⁶

El silencio es lo que se abre o expone al infinito de la significación: el punto de disipación del lenguaje que es también el resorte de su acción. ¿Dónde empieza y acaba un punto, dado que el límite es, precisamente, el momento del devenir, es decir, el trayecto de ese

⁵ Texto enviado por J. L. Vega a quien esto escribe. Para una lectura de la poesía de José Luis Vega, consúltese la antología *Letra viva*, publicada en Madrid, Editorial Visor, 2002.

⁶ Ribera Chevremont, E. (1896-1976), *Obra poética*, San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1980, p. 168.

movimiento que es metabolismo y transformación? Se podría incluso pensar en términos del infinito ínfimo, esto es: el punto límite de la más intensa contracción; y de lo infinitamente infinito, esto es: el punto límite de la más intensa expansión. Entre uno y otro extremo se despliega la preñez de lo real: la proliferación y la abundancia de las formas y el eje excéntrico de sus determinaciones. El límite es, por lo tanto, el umbral de lo ilimitado. La poesía no describe ni define; la poesía es la abertura a la fugacidad del instante. Si al instante le asignamos un punto en unas determinadas coordenadas espacio-temporales, el instante sería siempre el inicio y el término de una fulguración. El instante es el punto de la más álgida concentración de fuerzas. El punto, dice Vasili Kandinsky, es la mínima forma temporal. Y añade: “Si pensamos en él materialmente el punto se asemeja a un cero”⁷. En efecto. Y puesto que el cero es un número vacío de sí mismo, que es lo que significa en sánscrito *sunya*, de donde provienen *sunyata* y *suñña* en pali, al igual que el punto, 0 puede ser el comienzo y el término de cualquier cifra numérica, precisamente por su carácter de indeterminado. Todo lo cual justificaría la fórmula $\infty = 0$.⁸

En este contexto habría que tener en cuenta, aunque sea de pasada, lo que podríamos llamar la fábula de lo inefable; y, por otra parte, el ideal de un metalenguaje. La fábula de lo inefable nos habla de las limitaciones de las palabras; de su insuficiencia o incapacidad para decir y nombrar el sobrecogimiento, lo que sobrepasa la condición humana. Sin embargo, insistamos en ello, los límites del lenguaje no son una limitación. Ciertamente es que llegado el momento, no hay nada más que decir (*Tacere é la nostra virtù*, ha escrito Cesare Pavese). Pero esto no debe confundirse con impotencia, incapacidad o carencia. Por el contrario, es propio de la virtud del lenguaje volver al silencio que lo habita, al vacío indeterminado de su potencia infinita.

Por otra parte, la concepción ideal de un metalenguaje no deja de responder al afán humano, en tanto que animal hablante, por concebir, es decir, por crear o dar a luz una esfera autocontenida del pensamiento. Tengamos en cuenta, por ejemplo, las Ideas en Platón; el pensar que se piensa a sí mismo (*noésis noéton*) de Aristóteles; o el concepto de pensamiento puro (*reine Gedanke*) en Frege. Así, de la misma manera que en el ámbito metafísico y de la moral surge la idea de una dimensión o plano trascendente, capaz de redimirnos de las limitaciones del mundo; así también en el ámbito lógico o lingüístico surge la idea de una dimensión o plano capaz de salvar el lenguaje de sus equívocos, ambivalencias e imperfecciones inherentes o naturales. Escribe Frege: “Necesitamos un sistema de signos, del que cualquier ambigüedad esté ausente, y a cuya estricta forma lógica no se le pueda escapar su contenido”⁹.

En cualquiera de los dos casos, sea lo inefable o lo metalingüístico, resulta claro que lo que se pierde por completo de vista es que el mundo es, de por sí, perfecto, completo, íntegro, que es lo que significa la palabra latina *mundus*; y que el lenguaje es, por lo tanto, intachable. Pues lo inmundo no es otra cosa que aquello que nace de nuestra ignorancia y de la estupidez de nuestras acciones; razón por la cual nace la necesidad de hablar de “Dios”, del “Mal”, del “pecado original”, de la “Caída” y de la “miseria e imperfección de la existen-

⁷ *Punto y línea sobre el plano*. Barcelona, Paidós, 2010, p. 30)

⁸ Con esta fórmula cierra *La invención de sí mismo*, el tercer volumen de nuestra *Estética del pensamiento*. Madrid, Editorial Fundamentos, 2008.

⁹ Cita extraída del libro de Jesús Mosterín, *Los lógicos*, Madrid, Espasa Forum, 2000, p. 42.

cia”; o, incluso, del absurdo o falta de sentido de la vida con lo que se distingue el ateísmo existencialista. Después de todo, es una misma lógica la que sustenta el teísmo y el ateísmo. Con razón ha dicho Lacan que el ateísmo se nutre de la existencia de los clérigos. El ideal de un metalenguaje supone una *mathesis universalis* a partir de la cual se generan modelos formales y lógico-matemáticos, para así obtener la garantía del rigor analítico y ponernos a salvo de las “imperfecciones” del lenguaje natural y del “sin sentido” (*meaningless*) de los enunciados de la tradición filosófica o metafísica.

Me pregunto si acaso no sería más fecundo y conveniente ver en tales propuestas, sean místicas o teológicas, lógicas o lingüísticas, una muestra de la poesía, en tanto que fuerza creadora en virtud de la cual ocurre la imbricación del pensamiento y del lenguaje. De nada sirve decir que “todo es poesía”; pero sí afirmar que la poesía, es decir, la acción creadora por la que adviene el lenguaje y el silencio que lo habita es la matriz del pensamiento. El principio no es el verbo. El principio (*arché*) es el silencio de lo indiscernible que gobierna la víspera del lenguaje.

Solamente desde el lenguaje se puede pensar o concebir la ficción de un “más allá” del lenguaje. Si los límites del lenguaje son los límites del mundo, ese sentido de los límites no hace más que indicar, de una parte, el confinamiento de la condición humana como animal hablante; y, de otra, el hecho de que el silencio que habita el lenguaje no deja de abismarse en lo ilimitado que desborda esa misma condición humana. En otras palabras: sólo por la poesía y el silencio de las palabras se está en condiciones de romper las barreras que el propio lenguaje impone y abrirse a lo más íntimo, a lo más adentro de todo, que es también la intemperie de lo infinito. Lo de adentro afuera y lo de afuera adentro: he ahí el recorrido topológico de la poesía y que la célebre cinta de Möbius pone en evidencia.

Hay un curioso dibujo de Marcel Duchamp del año 1914, el cual forma parte de la investigaciones gráficas en torno a su célebre «Novia» (*La mariée mis à nu par ses célibataires, même*). Aparece un ciclista remontando una frágil cuerda, encorvado, sobre las líneas de un pentagrama, en dirección a lo alto, con la siguiente inscripción: *avoir l'apprentice dans le soleil* (“tener el aprendiz en el sol”)¹⁰. Y con uno de los también célebres juegos de palabras del artista puede leerse más adelante, en sus escritos, la expresión equi-libre. Con lo cual se destaca, de una parte, el binomio equilibrio-libertad; y, de otra, el lexema equis (x) que podemos tomar como indicador vacío o el punto de inflexión, siempre por determinarse, en virtud del cual se afirma o, mejor, se realiza la libertad.

A la manera de un frágil equilibrio, la libertad es el ejercicio o la práctica – *askésis* – de un (des)equilibrio que en cada momento recupera el sentido, tan preciso como indefinido de su dirección. Es curioso percatarse de que la palabra *askésis*, de donde deriva la ascesis, tiene en sus inicios un significado estrictamente atlético, es decir, de trabajo sobre un material, que puede o no ser el cuerpo, pero que siempre remite a la labor artesanal de dar forma cuidadosa y artística a algo, siempre por determinarse, pero que, en todo caso, es el resguardo de lo sano y de lo salvo (*askéthes*). Todo lo cual remite al concepto de cosmos o mundo, y que Duchamp elabora, precisamente, a partir del ready made, o de lo ya hecho.

De esta manera, se puede concebir el conjunto de ese dibujo con sus inscripciones, incluyendo el detalle fundamental del papel musical, como el emblema de la poiesis y de la

¹⁰ Sanouillet. M. y Peterson, E., *The Writings of Marcel Duchamp*, NY, Da Capo Press / Oxford University Press, 1973, p. 24.

libertad entendida como práctica de auto-desprendimiento y olvido de sí. No por altruismo o filantropía sino porque eso es precisamente lo que no cesa de ocurrir en virtud de una lógica que envuelve tanto a lo viviente o sensitivo como a lo inerte o insensitivo. No se trata, sin embargo, únicamente del principio degenerativo o de entropía sino también de lo real de la instantánea regeneración. Hacemos nuestras estas palabras del gran pensador y maestro Zen Dogen (1200-1253): “Estudiarse lo real es estudiarse a sí mismo. Estudiarse a sí mismo es olvidarse de sí. Olvidarse de sí es dejarse despertar por infinitud de los mundos”.

Hagamos ahora los siguientes planteamientos: (1) el destello de la imagen poética es el fruto del cuerpo amoroso del poema; (2) la construcción o invención de la imagen poética se lleva a cabo por obra y gracia de la escritura.

(1) El cuerpo amoroso del poema es lo afrodisíaco, entendido como el estímulo poético por excelencia. El mito de la diosa del amor (Afrodita, Venus), nacida del mar y fecundada con la espuma del líquido seminal, producto éste, a su vez, de la castración de Uranos, el dios de los Cielos, pone en evidencia la constelación simbólica del amor: la belleza, el deseo, el padecimiento y la insatisfacción. Ningún amor es eterno, ni siquiera el de los inmortales: el abrazo perenne del Cielo sobre la madre Tierra, necesita dar paso al aire que se respira; a la atmósfera de la separación y, con ello, al ámbito de lo discernible. Separados pero sin separación. Podemos adoptar estos elementos míticos para caracterizar la composición poética, enfatizando el hecho de que todo poema articula y saca a relucir el claroscuro de lo real.

Por otra parte, lo afrodisíaco también apunta a lo femenino del cuerpo amoroso del poema, y a la excelencia o virtud de las imágenes poéticas. Es ahí donde prospera la fecundación seminal y la producción o creación del sentido: el sema. Este término lo tomamos de la lingüística para dar a entender que la significación del lenguaje poético, en vez de reducirse a la interpretación convencional del signo lingüístico, nos remite más bien a una subversión de la relación significado/significante por la que aflora una profunda transformación de nuestras percepciones y de nuestra manera de entender el mundo.

Esta cualidad seminal de la poesía es distintiva del artista en general, pero no es exclusivamente suya. Está inscrita en el lenguaje y, por lo tanto, en la propia condición humana. Escribe Jean Francois Billeter:

Un artista, un escritor, es necesariamente un experimentador, no sólo en la puesta a punto de sus medios, sino también (y ante todo) en su manera de sentir, de percibir y de representarse el mundo. Este carácter experimental es más o menos marcado, más o menos consciente, más o menos reconocido según sus casos. [...]. Pero esta facultad de deshacer y de rehacer el mundo es universal. Está presente en cada uno de nosotros, y nos resulta indispensable.¹¹

Si en un sentido técnico el sema es “la unidad de la Semántica que constituye el rasgo y característica mínimos del significado”¹², en su sentido poético, sin dejar de ser lo anterior, se trata además de la generosa procreación del cuerpo amoroso del poema que tiene como horizonte común el desplazamiento ad infinitum de la significación. Desde esta perspectiva, el acto poético o de creación no es un asunto de género o identidad sexual. No hay

¹¹ Billeter, J-F., *Cuatro lecciones sobre Zhuangzi*, Madrid, Siruela, 2002, p. 49.

¹² *Diccionario de lingüística*, Barcelona, Editorial Labor, 1982.

una escritura femenina, masculina, gay o *queer*. Lo que hay es una experiencia femenina o viril de la escritura que es asumida por el poeta o el artista, irrespectivo de que sea hombre, mujer, transexual o hermafrodita, y sin que vengan a cuento sus preferencias sexuales. Este devenir sexualmente indefinido de la escritura está profundamente ligado a la dimensión afrodisíaca del cuerpo amoroso del poema y a la singularidad de la experiencia sexual y erótica de quien escribe, la cual es, por cierto, inseparable de su experimento con el lenguaje.

(2) ¿Qué sería de las Musas, hijas de la Memoria, sin la danza y el encanto de sus cuerpos que ponen en movimiento el alto momento de la fusión y del encuentro? Si la voz poética es un soplo musical, hay que decir también que su «enrarecida sinfonía» es el susurro que nutre la voz del poema. El mito nace de la poesía con el mismo augurio con que el poema nace de la escritura del mito, esto es, de la mitografía. Este trasfondo afrodisíaco y erótico de la escritura poética nos refiere al hecho de que se escribe desde el cuerpo, pues el cuerpo es el lugar de inscripción de lo que se padece, y del esfuerzo por transformar el dolor, la pasión y el sufrimiento en acción, es decir, en aquello que nutre la *poiesis* o el acto creador. Así como el destello de la imagen es el fruto del cuerpo amoroso del poema, de la misma manera, la construcción, invención y creación de la imagen poética se lleva a cabo por obra y gracia de la palabra escrita. Se trata de tres operaciones distintas aunque se ofrezcan al unísono, es decir, en sintonía con esa experiencia única que es la del acto poético. He propuesto el concepto de *imago* para dar cuenta de esta vocación, de este “llamado”, usualmente reconocido como “inspiración”. Por lo general, no se tiene en mente, cuando así se habla, el principio vital que con ello entra en juego, esto es, que la inspiración y la expiración son un fundamento poético, y no ya sólo neurofisiológico, de lo que implica ser y tener un cuerpo.

Propongo considerar de esta manera, también, el concepto del gesto agónico de la escritura¹³. En efecto, el acto de escribir es el ámbito estricto de la experimentación con las imágenes poéticas. La agonía estriba en la tensión, en el esfuerzo y en la lucha con la que se realiza lo que las palabras callan, simulando una vida que no tienen y disimulando la voz del pensamiento. Es precisamente este juego di/simulador lo que Platón, antes que nadie, saca a relucir en el *Fedro*. Lo que aparece como crítica severa es, en realidad, una lúdica e irónica exaltación, pues se trata de un repudio de la escritura que se materializa, justamente, con la propia palabra escrita. De ahí mi discrepancia, unida sin duda a un justo reconocimiento, con el influyente texto de Jacques Derrida, «La pharmacie de Platon», asunto ya expuesto en el primer volumen de la *Estética del pensamiento*¹⁴.

La sabiduría de Sócrates, que nace del reconocimiento de la propia ignorancia, responde a una enseñanza oral de un amante de los mitos (*filomythos*), llevada a la escenografía del texto, es decir, a la escritura, por parte de un poeta y dramaturgo llamado Platón, es decir, el creador de la filosofía. Por eso a la filosofía hay que entenderla no sólo como una búsqueda de certeza cognoscitiva —ésta será la épica de la cultura moderna— sino, sobre todo, como un experimento con la verdad. La verdad no es sólo teórica o discursiva; la verdad es también práctica en la medida en que pone en juego la potencia del entendimiento y el cul-

¹³ El concepto se introduce en el escrito «La otra Europa: la escritura americana con sus imágenes a la deriva», aparecido en *Discurso o imagen. Las paradojas de lo sonoro*, editado por Ana María Leyra, Madrid, Editorial Fundamentos, 2003.

¹⁴ *El drama de la escritura filosófica*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1998.

tivo de la sensibilidad. Me parece que ésa es la manera más fructífera de asumir el legado de la filosofía. El énfasis no tendría que ser, por lo tanto, en la deconstrucción de la metafísica, sino en la dimensión artística y experimental con la verdad que Nietzsche llevará hasta sus últimas consecuencias con su inversión del platonismo, rehabilitando la figura del filósofo-artista, y afirmando que “el arte vale más que la verdad”. El asunto medular no sería tanto eludir el logo-centrismo ni darse a la imposible tarea de la “deconstrucción” (“...el imposible es, por consiguiente, la tarea de la deconstrucción...”¹⁵). De lo que se trata es de la puesta a prueba, el ensayo, la tentativa, el tanteo que la escritura saca a relucir en medio de la tensión o el drama de la creación conceptual.

El terreno común del filósofo, el poeta y el científico (incluyendo al matemático) es la escritura. Pero mientras que el filósofo convierte a la escritura en un experimento conceptual con la verdad, y el científico somete sus elaboraciones teóricas al criterio de los pares y, si es el caso, al contraste empírico, el poeta le devuelve al lenguaje su irrupción como imagen fulgurante que se enciende y apaga como el destello de una luciérnaga. El poeta no hace ni más, ni menos, que devolver la palabra a su fuente primordial, dejando intacto el milagro, es decir, el asombro del mundo. Escribe Lucian Braga:

Yo no aplasto la corola de milagros del mundo
 y no destruyo con mi pensamiento
 los milagros que encuentro en mi camino
 en flores, en ojos, sobre labios o tumbas.
 Otros con su inteligencia
 Ahogan el encanto de lo impenetrable, de lo escondido
 en los oscuros abismos,
 mas yo con mi luz acrecienta el misterio del mundo;
 y así como la luna con sus rayos brillantes
 no disminuye, sino que temblorosa
 extiende aún más el secreto de la noche,
 así yo enriquezco el sombrío horizonte
 con amplios temblores de sagrado misterio;
 y todo cuanto es incomprensible
 Se torna aún más incomprensible
 bajo mis ojos
 pues así yo amo
 flores, ojos, labios y tumbas.

En el poeta, el científico y el filósofo se despliega el artilugio de la ficción inherente a la escritura. No hay cabida, en ese sentido, para la distinción entre ficción y no ficción (*fiction/non-fiction*). Pero mientras que en el arte de la escritura filosófica el concepto obliga a la explicación; en la escritura poética la imagen se libera de todo lo que no sea propio vuelo y desligadura. El imperativo poético –la expresión es de Paul Valéry– es el de conmover la inteligencia a golpes de intensidad. Junto a la perspicacia de los modelos teóricos, y al fecundo rigor del concepto filosófico, el poeta despliega la exigencia musical y penetrante

¹⁵ Véase el escrito de Derrida «Por amor a Lacan», en *Lacan y los filósofos*, México, Siglo XXI, 1997, p. 370.

de la imagen poética, la crisálida de la *imago*. Escribe Fernando Pessoa en su famosa *Autopsicographía*:

O poeta é um fingidor.
E finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

E os que lêem o que escreve,
Na dor lida setem ben,
Não as duas que ele téve,
Mas só a que eles não tem.

E assim nas calhas de roda
Gira, e entreter, a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama coração.

Los versos del segundo cuarteto de este poema no se acoplan a ninguna traducción: Quienes leen lo que escribe / En el dolor han leído bien, / No los dolores que él tuviera, / sino los que ellos no tienen. No es lo mismo escribir lo que se lee que leer lo que se escribe. Son experiencias inasimilables o, mejor, asimétricas que, sin embargo, señalan una única dirección, un mismo vector de fuerzas por el que aflora la significación. La escritura demuestra que la ficción es el correlato de la verdad y, por ende, la instancia de un insólito descubrimiento de lo real. Lo real no se crea; lo real se descubre, sea filosófica, científica o poéticamente. Pero todo descubrimiento nace de la fuerza poética o creadora del pensamiento y de la invención del lenguaje. Pues bien: la escritura es esa otra gran invención humana que sirve como laboratorio del pensamiento y que pone a prueba el alcance de su fuerza creadora.

Podríamos, en definitiva, a la luz de este célebre poema de Pessoa, retomar una trastada que ya le he jugado a la última aseveración del *Tractatus* de Wittgenstein, la cual iría así: *Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man ~~schwiegen~~ schreiben*. (“Aquello de lo que no se puede hablar, se impone ~~el silencio~~ escribirlo”)¹⁶.

Escribir es, en cierto modo, una manera de callar, para que el otro se transforme en el escriba de lo que lee; en el testigo (mártir) del artillugio por el que sale a flote el pensamiento de la ficción (y no ya la “ficción del pensamiento”). Si “un artista, un escritor, es necesariamente un experimentador”, entonces el lector no puede menos que hacerse cómplice de lo que es una única experiencia artística, recorriendo las cuerdas compartidas de *esse comboio de corda, que se chama coração*. Por esta razón, que son las razones del corazón (□), me parece fundamental no perder de vista ni la experiencia común de la creación, ni la soledad compartida del creador. La soledad es intransferible: nadie puede vivir ni sufrir por otro. Pero puesto que uno es siempre otro, y otro es también uno (todo es un juego de espejos), el acto poético y, por lo tanto, la poesía, consiste en el desprendimiento de sí para salir al

¹⁶ Véase al respecto las últimas páginas del libro ya citado *El drama de la escritura filosófica*.

encuentro singular de lo común y, en definitiva, a la intemperie de la vida; la vida que no es de nadie y a nadie pertenece.

El arte del fingimiento o el artilugio de la ficción tiene así unas profundas implicaciones éticas y, por lo tanto, políticas y ontológicas. La ficción no es un mero entretenimiento ni una diversión, por más que a ello se haya visto reducida su eficacia por medio de la burbuja analgésica en la que vive una buena parte de la población de nuestro planeta, sobre todo en los llamados países avanzados o desarrollados. La ficción es el tamiz de nuestra sensibilidad que permite vislumbrar, sin caer en el quebranto, el inmenso dolor del mundo. De ahí que la soledad sea una condición necesaria para volver a sí, para lidiar con los propios padecimientos. Y la escritura, cuando nace de esa genuina experiencia artística de la soledad, es un jovial ejercicio de auto-desprendimiento, de olvido de sí. De ahí la importancia vital de no ensimismarse con las palabras; de no ceder al narcisismo verbal, y llegar a entender que el juego de la ficción se lleva a cabo en los extremos de unos bordes, que son tan firmes como frágiles, pues están atravesados por la envoltura del tiempo, por la puntualidad del devenir, y no sólo por las condiciones psicológicas o socio-históricas de su producción. De ahí, también, lo altamente significativo del suicidio de los poetas: “El suicidio de los poetas es un signo del tiempo y hay que tomarlo muy en serio, si se quiere llegar a la orilla temporal de un mundo soportable”¹⁷.

No se trata, por lo tanto, de oponer historia y ficción, como si la historia fuese “verdad” y “falsa” la ficción; o, en su caso, de identificar la historia con una narrativa “ficticia” o imaginaria, actitud que ha llegado a ser parte de un frívolo, y perverso, pasatiempo revisionista. Se trata de reconocer que la ficción, poética y artísticamente entendida, saca a relucir la verdad, es decir, lo real de un acontecimiento que es, no sólo histórico y narrativo, sino ontológico y silencioso, pues sus huellas, surcos o trazos siguen inscritos en nuestra piel, por más que se pretenda perdonar, olvidar o reprimir, y aunque se haga todo lo posible por cicatrizar las heridas. “Lo que ha sucedido, ni el padre Tiempo puede hacer que no haya sucedido”: son las sabias palabras del gran poeta antiguo Píndaro. En este sentido, la ficción o *fictum* es inseparable del *factum*, es decir, de lo que efectivamente sucede o acaece. La ficción no es la interpretación que hacemos de los hechos sino, más bien, la inscripción afectiva que se desenvuelve a partir de un determinado acontecimiento y que desencadena la fábula, es decir, la necesidad de hablar (mentar, comentar, tener en mientes pero, también, mentir acerca) de lo que ocurre. Así, por ejemplo, la industria de la muerte de los campos de exterminio o los centros de torturas – sean alemanes o camboyanos; europeos, asiáticos, africanos o americanos – sí tuvieron lugar (y lo tienen todavía: ahí está Guantánamo) en tanto que acontecimientos históricos, pues están inscritos en nuestra experiencia. La ficción, bien entendida, no consiste en falsificar dicha experiencia sino, por el contrario, exaltarla poética y artísticamente para hacer aún más evidente y memorable su ocurrencia.

Tanto el concepto de ficción o *fictum* como el de imagen o *imago* emergen del entramado mitográfico del lenguaje poético. Sin embargo, hay algo en un poema que, sin dejar de ser lenguaje, no se declina sólo como lenguaje¹⁸. Hay algo primigenio y visceral que arro-

¹⁷ Vintilia Horti, citado en el prefacio a la *Antología poética* de Antonia Pozzi, por Mariano Roldán, Madrid, Barcelona, Plaza & Janés, 1973, p. 10.

¹⁸ Al respecto ha escrito José Ortega y Gasset: “La poesía, en rigor no es un lenguaje. Usa de este como mero material para trascenderlo y se propone expresar lo que el lenguaje *sensu strictu* no puede decir. Empieza la poesía

pa el lenguaje y que remite al signo, las señas, la señal, es decir, a los elementos más básicos o elementales de esa transferencia de fuerza —la frase es de Ernest Fenollosa— por la que se forma el lenguaje. Los signos marcan; las señas indican; las señales transmiten. Son todos gestos que preceden, atraviesan y desbordan el lenguaje, porque no son exclusivos de la condición humana¹⁹. Quizá habría incluso que decir que el signo lingüístico nace de esa enredadera de fuerzas o energía vital que lo arropan. Ese “algo” del que estamos hablando es la metáfora. Mucho se ha escrito y discutido sobre esto. Pienso, sin embargo, que siempre es indispensable pensar de nuevo lo que ha sido pensado. Sobre todo cuando se trata, precisamente, de aquello que mueve el pensamiento.

La metáfora no es solamente una figura retórica. La metáfora es, de una parte, “una profunda experiencia fisiológica”, como alguna vez dijera Cioran; y, de otra, es un efecto de superficie, esto es: la inscripción más evidente por la que el lenguaje sale a la luz. Y visto aún desde otra perspectiva, la metáfora es lo que nos permite lidiar con el sentido de los límites y el abismo de lo ilimitado. Sus complejas y desconcertantes ramificaciones psíquicas dieron pie a la obra pionera de Sigmund Freud, *Traumdeutung*. No obstante, es a la enorme e interminable obra de Jacques Lacan, a quien debemos agradecer haber puesto en perspectiva que si “el inconsciente está estructurado como lenguaje” es porque su dinamismo en nada difiere del procedimiento metafórico-metonímico de la cadena de significantes en virtud de la cual pensamos, hablamos y soñamos. Si observamos bien, la metonimia no es ni más ni menos que la variable más elocuente de la metáfora. Después de todo, el vocablo “metonimia” es un neologismo del siglo XVIII, contemporáneo, dicho sea de paso, de “civilización” y “nostalgia”. Si “toda metáfora es una pequeña fábula” (la frase es de Giambattista Vico), entonces la metonimia es la fábula de un encuentro.

En la lengua japonesa, *kotoba* significa lengua, dicción, palabra. *Ba* significa hoja o pétalo. Y *koto* puede llegar a significar el esplendor irreplicable del momento. De esta manera, el sentido de la palabra que denota “palabra” evoca el puntual retoño de la flor de los cerezos²⁰. Lo propio de la metáfora es salir al encuentro de lo real, y no ya remitir al cerco del lenguaje, al círculo hermenéutico, como si el lenguaje no fuese un acaecer poético que, en virtud del sentido de sus límites, traspasa sus propias limitaciones, llegando a ser tan real como aquello que nombra, dignifica o destruye. La palabra puede llegar a ser tan vivificante como mortífera.

Si la poesía es la condición de posibilidad del lenguaje, entonces la metáfora es el cauce del pensamiento por el que se produce una determinada e instantánea articulación con lo real para resarcirse de nuevo en la indeterminada e inarticulable vacuidad de la significación. Podría pensarse también en términos de una expansión y contracción por la que el salir fuera el principio del retorno y el retorno el reinicio de la partida. Un movimiento indefinido sin origen ni fin, pero sucediendo siempre y en todo momento, de manera íntegra, absoluta,

donde la eficacia del habla termina. Surge, pues, como una nueva potencia de la palabra irreductible a lo que esta propiamente es”. *Velázquez*, México, Editorial Porrúa, 1992, p. 93.

¹⁹ Consúltese al respecto en el volumen ya citado de *Discurso e imagen*, el estudio de Ana María Leyra «El pensamiento entre la imagen y la escritura. Una introducción al estudio del gesto».

²⁰ Véase al respecto a Martin Heidegger, *Unterwgs zur Sprache*, Berlín, Neske, 1959, en particular el diálogo sobre el lenguaje, entre un japonés y un investigador. Véase también el escrito de Tomio Tezuka, *Una hora con Heidegger*. Este texto lo hemos consultado en su versión francesa (París, Éditions de Minuit, 2001), y fue publicado originalmente en Tokyo-Shinbun, en enero de 1955 y reproducido en Ex Oriente Lux, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 1989.

completa. Para concebir ese movimiento, ni el plano, ni la línea, ni el círculo, ni el rombo, ni la espiral serían suficiente. Habría que inventar una nueva figura topológica. Lacan lo intentó con el nudo Borromeo para dar cuenta, en el campo psicoanalítico, del encadenamiento de lo real, lo simbólico y lo imaginario. Pero estamos en el terreno del arte y de la poesía. Por ahora, basta con indicar que de lo que se trata es de “el pabellón del vacío” y el nomadismo de la poesía que “vuelve a sí para escuchar su propio silencio” (Lezama). Escribe Paul Celan²¹:

ABAJO

Reconducido a su hogar en el olvido
el conversar reunido de nuestros
ojos en pausa

Reconducido a su hogar sílaba a sílaba, repartido
en los dados ciegos de día, que
la lúdica mano agarra, grande, despierta

Y lo mucho de mi decir:
sumado al pequeño
cristal en el trazo de tu silencio

UNTEN

Heimgeführt ins Vergessen
das Gast-Gespräch unsrer
langsamen Augen.

Heimgeführt Silbe und Silbe, verteilt
auf die tagblinden Würfel, nach denen
die spielende Hand greift, groß, im Erwachen.

Und das Zuviel meiner Rede:
angelagert dem kleinen
Kristall in der Tracht deines Schweigens.

Decía Pessoa que un poema es una matemática sin verdad. Digamos que esa “matemática” es el *máthema* de cada poema, es decir, su enseñanza, la cifra enigmática que hay que aprender a descifrar, estando siempre a la escucha o en sintonía con el cuerpo amoroso del poema. La lectura de un poema se convierte así en un genuino ejercicio espiritual del más intenso recogimiento. Y si es esto es así, la sin-verdad del poema no es una negación o una

²¹ Paul Celan, *Obras completas*. Madrid, Editorial Trotta, 1999, pp. 120-121. La traducción es mía, aunque sigue en general las pistas de la llevada a cabo por José Luis Reina Palazón en esta edición.

no-verdad sino una afirmación verdadera: el *máthema* de la *poiesis* (“Sólo manos verdaderas escriben poemas verdaderos. No veo ninguna diferencia en principio entre el apretón de manos y el poema” – Paul Celan).

Ni verdad matemática, es decir, verdad con valor definitorio de la verdad; ni verdad de adecuación, es decir, verdad de correspondencia entre la palabra y la cosa; ni verdad de certeza, es decir, verdad fáctica o de hecho; ni verdad teológica, metafísica o trascendente; ni verdad conceptual, pues estamos en el mundo inclusivo de la *imago* no en los dominios excluyentes de la *ratio*. De esta manera tampoco bastaría hablar, sin más, de “verdad ontológica”.

Sin embargo, es importante precisar lo que se entiende por ontología. El vocablo es un neologismo del siglo XVII, y se aplicó, como es sabido, al estudio del ser en cuanto ser. Tradicionalmente se trata de una rama de la metafísica tal como ésta se entiende desde el legado de Aristóteles, aunque la palabra, recordémoslo, nunca es utilizada por el filósofo sino que es acuñada, con su acepción histórica, por sus discípulos, y matizada con el desarrollo de la Escolástica y el pensamiento cristiano medieval.

Si nos atenemos al término griego, ontología es la investigación de lo que está siendo (*οντολογία*, genitivo del participio del *εἶμι*) que conduce al descubrimiento de lo que hay y, por lo tanto, de las condiciones reales de la existencia. Demos un paso más y digamos que la ontología sería entonces la investigación de dichas condiciones y de lo condicionado por ellas, así como del instantáneo surgir, cesar y resurgir de los mundos, es decir, del flujo incontenible e inabordable del devenir. Es así como lo que está siendo sólo es concebible en virtud de la potencia investigadora del lenguaje, sea en su dimensión poética, filosófica o científica. Ahora bien, puesto que la función poética es la función primordial del lenguaje, resulta entonces que no hay nada más poético que lo real, es decir, que el hecho de que las cosas sean como son (*factum: fictum*: fábula). Escribe Alberto Caerio: *Gosto que tudo seja real e que tudo esteja certo; / E gosto porque assim seria, mesmo que eu não gostasse* (“Me gusta que todo sea real y que todo sea cierto / porque así mismo sería aunque no me gustase”. Podríamos, a propósito, jugar otra trastada a Wittgenstein: *Nicht wie die Welt ist, ist das Mystische Poetische sondern daß sie ist*. (“Lo místico poético no consiste en cómo el mundo es sino en que es”)

Ya se sabe: “es mucho lo que mienten los poetas”. Y, sin embargo, esa mentira no deja nunca de ser verdadera, como el apretón de manos. La mentira poética no es el error. (Frege: “¿Pero no puede estar basado esto en un error? [...] ¿Pero no me puedo equivocar en esto? Hay errores de esta especie. Caemos contra nuestro propósito en la poesía”.) La mentira poética es la verdad acerca de la errancia –permítasenos este neologismo– sin fin de la condición humana. La *fictum* del poema es real. Y puesto que lo real no tiene otra ley que su propio acaecer, el cual es, en última instancia, indiscernible, un poema se detiene allí donde toda palabra sobra o está de más, ya que no diría nada, salvo desdecir el silencio que la habita y con ello sofocar el destello de la imagen, el fulgor de su contradicción y, en definitiva, la transferencia de fuerzas que adviene con la metáfora.

Cada poema es un entresijo metafórico cuya urdimbre nace de la escritura, de la palabra en su bordadura, siempre en los límites de un desbordamiento: Y lo mucho de mi decir: / sumado al pequeño / cristal en el trazo de tu silencio. Las imágenes poéticas son el brote o retoño por el que se cristaliza el sentido. La significación es el momento álgido de la arti-

culación de lo real, el índice por el que se perfila tanto el borde de lo ilimitado como el sentido de los límites: los confines de lo infinito.

Dicho esto, nos nace una pregunta con cuya elaboración vamos cerrando estas meditaciones: ¿qué relación hay entre la poesía, la metáfora y lo que significa ser-tiempo? Precisemos los términos. Por ser-tiempo entendemos el devenir o *gignomai*. En griego antiguo, *gignomai* significa: nacer, surgir, acaecer, ocurrir, acontecer. De esta manera ser-tiempo implica lo que está siendo momento a momento, ya que cada momento es el momento del devenir. Y, a su vez, puesto que el devenir no tiene origen, fin ni finalidad, se puede afirmar también que es eterno, en el sentido de aeón. En este contexto, no es a Heidegger a quien aquí tenemos en cuenta sino al gran pensador japonés Dogen Zenji. No hablamos de “ser y tiempo”; sino de ser-tiempo: Uji.

Tengamos en cuenta ahora la definición de Aristóteles en la *Poética*: *metaphóra dé estin onomatos állotriou epiphora*. Traducimos: “la metáfora es la traslación [de lo propio de un nombre] a un nombre ajeno [a un nombre otro]”. Lo interesante de esta definición es que podría tomarse como una definición metafórica de la metáfora. La clave para esclarecer este punto está en percatarse de que *epiphora* indica precisamente lo que la *metaphora* realiza o lleva a cabo: conducir, desplazar, llevar, trasladar, ofrecer, poner. Por su parte, el verbo *metaphéro*, además de significar todo lo anterior, tiene también el matiz de trocar, intercambiar, enredar y confundir. Digamos entonces que fundir –y no ya confundir– lo ajeno con lo propio es lo esencial del procedimiento metafórico. Pero no es cualquier cosa lo que se funde: es el nombre de las cosas. De tal manera que, en términos poéticos, cualquier nombre puede llegar a ser o devenir el nombre de otra cosa diferente de lo que se nombra, por más extraña, excéntrica o arbitraria que sean su condensación y desplazamiento. Esto supone, sin embargo, que en el plano inmanente de una ontología del devenir todo es parte de un mismo entramado infinito de interacciones.

De esta manera, no habiendo entidades o substancias, es decir, formas eternas o inmutables, o modos de ser que existan en sí y por sí mismos, la experiencia de lo real implica tanto el nombre con el que identificamos x cosa como el devenir de todo aquello que siendo uno es también otro. La metáfora deja intacto el nombre que distingue una cosa de otra y afirma, por lo tanto, la heterogeneidad. De no ser así no habría eficacia metafórica, y el verso o la frase poética el cristal en el trazo de tu silencio o vino que enviudó de su botella, no tendrían ningún sentido, ni figurado ni literalmente. Y, al mismo tiempo, el intercambio de los grafemas genera la fusión deliciosa de un descubrimiento poético. Lo que no ocurre en la “realidad”, ocurre en el poema gracias a la poesía: la realización de lo imposible. Pero esto sólo es posible porque no hay realmente nada que no esté atravesado por el metabolismo del devenir.

El procedimiento de la *metaphora* demuestra que a la *diáphora*, o a la diferencia, hay que entenderla como aquello que atraviesa el trayecto del devenir, es decir, de lo real; y al *héteros*, es decir, a lo otro como aquello que emerge de todo lo que nace, persiste y cesa, para resarcirse de nuevo en el proceso de lo que significa ser-tiempo.²² Hemos pasado así, casi imperceptiblemente, de la retórica a la poética, de la poética a la lógica, y de la lógica a un planteamiento ontológico fundamental (a no confundir con el supuesto de una “ontolo-

²² Le debo a Cristina Pérez Díaz haber llamado mi atención sobre este doble aspecto de la diferencia: la *diáphora* y el *héteros*, fundamental en la filosofía clásica.

gía fundamental”). En efecto, el prodigio de la metáfora – su milagro – es la realización de lo imposible en términos de lo que se percibe como realidad: la unificación de todo lo que deviene o llega a ser. Como reza el fragmento DK 50 de Heráclito: “Si se escucha, no a mi voz, sino a la del logos, es sabio convenir que todo es uno”.

He ahí entonces la *adiáphora*: la in-diferencia, el vacío o el punto cero de lo real en el que se recoge y por el que aflora la diferencia “en ella misma”. Se entiende así que el desplazamiento metonímico llegue a ser, en efecto, infinito; no sólo por ser inagotable sino, sobre todo, porque no hay un fin ni otro principio regulador que la propia efervescencia, exuberancia y sobrecogimiento (*Überfluß*) de lo que llega a ser. Dicho esto, llegamos a donde teníamos que llegar. A la medular definición que ofrece Platón en el Simposio (205 b-c) de la poesía: “...todo lo que es causa de que algo, sea lo que sea, transcurra del no ser al ser es poesía...” (*e gar toi ek tou mē ontos eis on iōnti otoooun aitía pasá esti poíesis*).

El énfasis hay que ponerlo, al menos ésa es nuestra lectura, en la causa (*aitía*), es decir, en lo que ocasiona el paso, el tránsito, el pasaje, el sendero. En una palabra: lo fundamental es el devenir que funda los extremos “no ser” y “ser”: la cuerda que se tensa. Pero si esto es así, lo esencial no es ser o no ser; lo esencial es el proceso que permite pensar que algo llegue a ser, por obra y gracia de las condiciones que promueven la transformación o el metabolismo del devenir. No-ser no es la nada; y ser no es lo que permanece idéntico a sí mismo. “Nunca somos los mismos”, se lee también en el Simposio, ni en el cuerpo ni en el pensamiento. Por eso la poesía, en su sentido más amplio, se despliega en medio del vértigo del logos y el flujo incontenible del devenir.

También hay que destacar que este concepto de creación implica una actividad o *enérgeia*, es decir, la labor y fecundidad de la acción productiva. Es posible entonces hacer una lectura ontológica, aunque no metafísica, es decir, sin tener que remitirnos al ámbito trascendente de la doctrina de las Ideas. A tono con esto, el devenir es inseparable de la temporalidad y de una indispensable recuperación inmanente del concepto de eternidad, tarea llevada a cabo por Heráclito, Lucrecio, Spinoza, Nietzsche y, en el pasado siglo, por Gilles Deleuze.

“Transformándose reposa”, escribe también Heráclito, en uno de sus más enigmáticos fragmentos, citado por Plotino (DK 50: *metabollon anapéutai*). Agustín García Calvo comenta con acierto: “Las cosas sólo consiguen estabilidad o fijeza mediante el procedimiento de mudarse. Sólo mudando constantemente de amor puede uno yacer en la ilusión de su autonomía. Las fórmulas puede entenderse referidas a mí, en cuanto ser mortal, o a los movimientos y transformaciones de los elementos físicos”²³.

La *enérgeia* o actividad incesante que unifica y diversifica ad infinitum se torna en una *enárgeia*, es decir, en algo del todo evidente, una vez nos percatamos de que su metabolismo consiste, precisamente, en la *metáphora*, es decir, en la transferencia de fuerza que va de lo real a la función primordial del lenguaje que es la poesía. La poesía es el sendero del no ser al ser. Pero dicho sendero es, en un sentido estricto, un umbral que llega al punto álgido del instante o momento justo de su evanescencia y que no conduce a ninguna parte. Una evanescencia que, lejos de implicar la nada de una extinción, pasa a ser aquello por lo que vuelve a acaecer la acción de la *poíesis*. He ahí la dimensión ontológica del acontecimiento

²³ Gallero, J. L. y López, C. E., *Heráclito, fragmentos e interpretaciones*, Madrid, Ediciones Ardora, 2009, p. 389.

poético: la mirada del instante (*Augenblick*) inscrita en el destello de sus imágenes: la *imago*.

La poesía está en todas partes, sin ser ella parte sino partícipe de ese “todo” que es “uno” y de ese uno que es infinito y de ese infinito que es cero. Hay, sin embargo, que aprender a pensar, nombrar e inscribir el caudal de su efervescencia. Es la labor y la tarea de toda una vida o, mejor, de muchas vidas. No otra cosa es la diáfana simplicidad de la belleza. “¡Inteligencia, dame el nombre exacto de las cosas! / Que mi palabra sea la cosa misma...”. En consonancia con esto, escribe Martin Heidegger en su meditación sobre Anaximandro: “...el lenguaje debería encontrar algo único, la palabra única”. He ahí lo esencial. Todo gran arte – pero también el más ínfimo detalle de la naturaleza o de la vida cotidiana – alude y evoca lo esencial. ¿Qué es lo esencial? La potencia infinita de lo eterno. ¿Qué es lo eterno? Lo que no tiene forma, figura, ser ni entidad, pero que, por lo mismo, no cesa de nombrarse, evocarse y aludirse de todas las maneras en medio de lo inasible de su captura. Por ejemplo:

Un árbol de cerezo
en el instante
de su floración —————

La brisa (((((()))
de su de/
floración

La flor intacta
en los cabellos
de la niña
suelos al sol.