

Université de Montréal

**Pensamiento poético y poética inmanente:
la expresión de lo indecible en la poesía de la modernidad**

Par

Luis Fernando Méndez Franco

Département de langues et littératures du monde

Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des arts et des sciences

en vue de l'obtention du grade de Doctorat (Ph.D.)

Littérature

Option littérature comparée

Abril de 2023

© Luis Fernando Méndez Franco, 2023

Université de Montréal

Département de langues et littératures du monde, Faculté des arts et des sciences

Cette thèse intitulée

**Pensamiento poético y poética inmanente:
la expresión de lo indecible en la poesía de la modernidad**

Présenté par

Luis Fernando Méndez Franco

A été évaluée par un jury composé des personnes suivantes

Rodica-Livia Monnet
Président-rapporteur

Terry Cochran
Directeur de recherche

Olga Nedvyga
Membre du jury

Silvana Rabinovich
Examineur externe

Résumé

Même pendant l'époque moderne, qui se définit elle-même en opposition à une organisation religieuse de l'univers, la poésie n'a pas cessé de s'identifier, de manière complexe, avec le problème de la transcendance. Nous dirons, dans un premier temps, que c'est bien de cela qui témoigne la situation toujours exceptionnelle de la poésie à l'intérieur de la pensée moderne, qui la caractérise comme une expérience limite, inassimilable à sa propre conception séculaire de l'histoire, du langage et de la littérature, mais indispensable pour la délimiter. La pensée poétique de la modernité, qui insistera sur une interprétation immanente du processus de création en stricte corrélation avec son propre idéal d'autonomie, ne sera pas en mesure d'éviter l'institution du poème comme un espace privilégié et illégitime de réflexion autour de tout ce qui précède ou dépasse les contours de sa figure, les limites de sa raison. Dans ce contexte, il n'est pas surprenant que l'approche moderne au phénomène poétique témoigne d'une prolifération de figures autour de l'indicible, dont la plus décisive sera peut-être celle du poème. Le recours systématique à ce genre de figures relève d'un processus laborieux d'assimilation de la transcendance aux structures de la pensée poétique de la modernité. Ce processus récupère, de manière explicite ou implicite, toute une série des procédés spéculatifs et rhétoriques visant un rapprochement négatif à la divinité absolument transcendante connu, dans la longue durée de l'histoire, sous le nom d'apophase ou *via negationis*. Ce travail de thèse a pour objectif d'examiner de près la situation et la signification du poème, figure de l'indicible, au sein de la pensée moderne, les types des liens qui établit avec la question de la transcendance, ainsi que la spécificité de son inscription, qu'on appellera ici « l'expression de l'indicible ». Afin de mieux saisir la spécificité de cette inscription, il est capital de revoir la manière dont l'écriture poétique interprète l'héritage apophatique chiffrée dans la figure du poème. A travers la lecture d'un corpus moderne de poésie latino-américaine et arabe, ce travail de recherche propose que le poème, dont l'écriture réclame un corps et une présence pour ce qui est absent, se refusant à séparer l'expression de son objet indicible, résiste à l'assimilation négative de la transcendance à l'intérieur de la pensée moderne.

Mots-clés : transcendance, pensée poétique, poétique immanente, l'indicible, expression, apophatisme, modernité et poésie.

Abstract

Throughout modernity, which defines itself in opposition to a religious ordering of the universe, poetry hasn't ceased to raise questions intricately related to the problem of transcendence. This can be recognized in the exceptional situation of poetry within modern thought, which characterizes it as a limit-experience, necessary to outline its secular conception of history, literature, and language, but not easily assimilated to it. Modernity, while emphasizing the immanent character of both poetry and the creation process in accordance with its own alleged ideal of autonomy, codifies the poem as a privileged and illegitimate space of reflection about everything that predates or exceeds the margins of its figure, the limits of its reason. In this context, it is not surprising that the modern approach to poetry witnessed a proliferation of figures of unsayability, at the forefront of which is the poem itself, suggesting a laborious assimilation process of transcendence into the conceptual scaffolding of modernity's poetic thought. Such a process reenacts, implicitly or explicitly, a negative approximation to the absolutely transcendent God known, in the long term of history, as apophasis or *via negationis*. This thesis aims to examine the situation of the poem as a figure of the unsayable within modern thought, its relationship with the question of transcendence, as well as the specific modes of inscription of the latter, which I call "the expression of the unsayable". To gain better grasp of this specificity, it is crucial to understand the way in which poetic writing deals with the apophatic heritage of the poem. Through a close reading of a corpus of Latin American and Arabic modern poetry, I will argue that the poem, whose writing claims for a body and a presence for what is absent (and thus refuses to detach the expression from its intended unsayable object), resists the negative assimilation of transcendence into modern thought.

Keywords : transcendence, poetic thought, immanent poetics, unsayable, expression, apophasis, modernity and poetry.

Resumen

Incluso durante la era moderna, que se define a sí misma en oposición a un ordenamiento religioso del universo, la poesía no ha dejado de identificarse, de manera compleja, con el problema de la trascendencia. De esto rinde testimonio, en primer término, la situación siempre excepcional de la poesía al interior del pensamiento moderno, que tiende a caracterizarla como una experiencia límite, inasimilable a su concepción secular de la historia, el lenguaje y la literatura, pero definitoria de ella. El pensamiento poético de la modernidad, que propondrá una interpretación inmanente del proceso creador en concordancia precisa con su propio ideal de autonomía, no puede evitar instituir al poema como un espacio privilegiado e ilegítimo de reflexión en torno a aquello que precede o excede su figura, los límites de su razón. No extraña, en este contexto, que la aproximación moderna al fenómeno poético se encuentre frecuentemente mediada por figuras en torno a lo indecible, de las cuales tal vez la más prominente sea la del poema mismo. El recurso a estas figuras sugiere un arduo proceso de asimilación de la trascendencia al pensamiento poético de la modernidad que recupera, de manera explícita o implícita, una serie de procedimientos especulativos y retóricos de aproximación a la divinidad absolutamente trascendente conocidos, en el tiempo largo de la historia, como apófasis o *via negationis*. La presente tesis tiene como objetivo examinar la situación y la significación del poema, figura de lo indecible, al interior del pensamiento moderno, el tipo de vínculos que establece con la cuestión de la trascendencia y sus formas específicas de inscripción, a las que me refiero como “la expresión de lo indecible”. En el marco de estas preocupaciones, es crucial revisar la manera como la escritura poética confronta su propio legado apofático. A través de la lectura de un corpus de poesía latinoamericana y árabe moderna, en esta tesis argumento que el poema, cuya escritura reclama un cuerpo y una presencia para lo ausente y por lo tanto se rehúsa a separar la expresión de un indecible objeto, resiste la asimilación negativa de la trascendencia al interior del pensamiento moderno.

Palabras clave: trascendencia, pensamiento poético, poética inmanente, lo indecible, expresión, modernidad y poesía.

Contenido

| | |
|--|-------------|
| Résumé | i |
| Abstract | iii |
| Resumen | v |
| Agradecimientos | xi |
| Nota sobre la transliteración y las traducciones del árabe..... | xiii |
| Introducción..... | 1 |
| Primera parte. La negatividad premoderna de la expresión verbal | 21 |
| Capítulo I. El legado de la apófasis en la expresión poética | 23 |
| Capítulo II. El conflicto del nombre y la metáfora | 41 |
| Capítulo III. Metáfora y temporalidad | 61 |
| Segunda parte. La irrupción de lo indecible en la poesía de la modernidad | 95 |
| Capítulo IV. Alienación y lírica | 97 |
| Capítulo V. Tiempo e historia en el poema moderno | 127 |
| Tercera parte. El exilio de la trascendencia en el poema moderno | 165 |
| Capítulo VI. El concepto de experiencia poética | 167 |
| Capítulo VII. La idea de una poética inmanente..... | 199 |
| Capítulo VIII. Trascendencia antagónica..... | 235 |
| Conclusiones | 271 |
| Bibliografía | 284 |

A la memoria de mi padre, Luis H. Méndez B., por recordarme siempre –incluso cuando no nos quedaron ya palabras– que las palabras se deben a la tierra. Y tenemos la obligación de devolverlas.

Agradecimientos

La elaboración de este trabajo enfrentó, a lo largo de los años, una serie de obstáculos que, en algunos momentos, comprometieron seriamente su finalización. Y la empresa, en efecto, no habría llegado a ningún puerto sin la fuerza y el aliento de tantas manos y voces que habitan en silencio su escritura. Quiero, en primer lugar, agradecer a Terry Cochran la enorme sensibilidad con que me acompañó a través de este proceso investigación. No es fácil poner en palabras lo que su enseñanza ha significado para mí tanto en lo personal como en lo intelectual; baste evocar tan sólo esa capacidad suya de lectura y de diálogo que, siempre impulsándome a ir “más allá” de las fronteras de mis propias palabras, me ayudó a descubrir horizontes interpretativos de una belleza y profundidad para mí insospechadas. Le agradezco, sobre todo, su palabra honesta y su mano amiga en momentos de gran dificultad personal.

Amargo hubiera sido este trabajo sin la presencia y el apoyo sin tregua de mi madre, Gilda Franco: la dirección de cada palabra aquí escrita está marcada por su ardua enseñanza de la paciencia, la dignidad y la ternura. A mi padre, quien discutió conmigo los planteamientos de esta tesis hasta el final de sus fuerzas, le debo la proclividad a la poesía y una larga conversación que comenzó tal vez, cuando era niño, al explicarme por primera vez, entre canciones, la diferencia entre lo legal y lo legítimo. En mi hermana, María José, y en Sara, siempre he encontrado certeza de ventanas, la promesa del afuera, luz, dibujos, que me ayudan a escapar del laberinto del lenguaje cada que es necesario. A María de Lourdes Alavez y Héctor Méndez, les doy las gracias por su interlocución cálida y sus inteligentes cuestionamientos a esta investigación, que no fue poco lo que alteraron los senderos de su versión final. Un agradecimiento a la entrañable Blanca Levy Soriano por su cuidado, por haber estado siempre para mí y mi familia en el momento y el lugar precisos, por su abrazo en la madrugada más oscura, por su bondad y por todos esos consejos sabios que tuve a mal desoír. A Lalé Kafar Zadeh, gracias por su amistad, su enseñanza del árabe y su indispensable mirada crítica. Quiero agradecer muy especialmente a Rosaura Ruiz Gutiérrez por la oportunidad, los aprendizajes y su sentido ejemplar de la amistad.

Agradezco a los miembros del jurado, Silvana Rabinovich, Rodica-Livia Monnet y Olga Nedvyga, la lectura cuidadosa que hicieron de este documento, así como sus valiosas observaciones

críticas. Así mismo, doy las gracias a los profesores que me impulsaron y ayudaron para seguir este camino, y cuyas enseñanzas y generosidad (de la que no siempre he estado a la altura) marcaron mi formación: en México, a Sergio Bogard, Julia Pozas, Luis Mesa Delmonte y Rubén Chuaqui, los dos últimos de llorada memoria; en Montréal, a Eric Savoy, cuyo curso inicial (que no supe apreciar) sembró en mí algunas de las preocupaciones centrales de este trabajo.

Finalmente, quiero dar un abrazo por escrito, más bien que un mero “gracias”, a Adriana Salas, por introducirme a Alejandra Pizarnik, por lo tanto llorado y reído en compañía, por nuestros delirios comunes; a Daniela de la Parra, por creer tanto en mí y por su inteligencia, de la que nunca dejo de aprender; a ambas, por escuchar con paciencia mis peroratas insufribles en torno a los temas de esta tesis; a Paulina Fuentes, por ser mi roca y mi hermana y por enseñarme los dones de la voz; a Baruch Mota Gil, por la alegría y la esperanza indispensables (ya casi no me quedaban) para sobrevivir a la recta final de este camino.

Nota sobre la transliteración y las traducciones del árabe

Utilizo el estándar DIN 31635 para la transliteración del árabe, que reservo casi exclusivamente para presentar las fuentes bibliográficas en esa lengua. Dicho sistema es el siguiente: ' (ء), ā (ا), b (ب), t (ت), ṭ (ث), ġ (ج), ḥ (ح), ḫ (خ), d (د), ḏ (ذ), / r (ر), z (ز), s (س), š (ش), ṣ (ص), ḍ (ض), ṭ (ط), z (ظ), ' (ع), ġ (غ), f (ف), q (ق), k (ك), l (ل), m (م), n (ن), h (ه), w/ū (و), y/ī (ي), ā (ى). Al transliterar, no represento la asimilación del artículo determinado *al-* ante consonantes “solares”, pero sí tomo en consideración la elisión de *hamzah* y las formas pausales del femenino singular, *-ah* en estado absoluto y *-at* en estado constructo.

En cuanto a las traducciones del árabe al español, cuando se trata de poemas, las presento siempre acompañadas de los originales en árabe, a pie de página, tal y como aparecen en los poemarios consultados. A menos que se indique lo contrario, todas las traducciones son propias, como propios son los desaciertos y abusos que allí encuentre el lector. No así, de haberlos, sus aciertos: siempre que fue posible, contrasté mis versiones del árabe con traducciones ya existentes al español, al francés y al inglés, que considero un contrapunto crítico indispensable tanto para la traducción como para la interpretación de los poemas, razón por la cual las incluyo en la bibliografía final de este trabajo como parte integral del corpus analizado. Así mismo, estoy en deuda con la profesora Lalé Kafar Zadeh, quien me hizo preciosas correcciones, interpretaciones y sugerencias de lectura en torno al poema “El diluvio” (الطوفان), de la poeta siria Saniyah Salih.

Introducción

hablo
sabiendo que no se trata de eso
siempre no se trata de eso
oh ayúdame a escribir el poema más prescindible
el que no sirva ni para
ser inservible

Alejandra Pizarnik¹

Tal vez no haya tarea más penosa, cuando se escribe sobre poesía, que la de establecer una problemática en torno a ella, articular un argumento y justificar su pertinencia en el contexto de tal o cual tradición crítica, de tal o cual criterio de actualidad y relevancia. Digo penosa, y no simplemente difícil o compleja, porque a la poesía se la suele concebir –especialmente en la modernidad– como el dominio mismo de lo injustificable, de tal suerte que su pertinencia se encuentra sistemáticamente puesta en cuestión y, por lo tanto, en todo discurso sobre ella deben convivir, en contrapunto doloroso, una coerción inevitable con el anhelo de remediarla. Ante los poemas en particular, la edad adulta del lenguaje se erige, con temor y condescendencia a partes iguales, en tribunal y, en no raras ocasiones, en verdugo o cadalso, en maltratado espejo, porque si algo se demanda de la impertinente, de la errática, de la eternamente adolescente poesía, es que se justifique, curioso procedimiento que, al sólo saber obtener las palabras por la fuerza, no recibe de ellas sino la imagen distorsionada de sus propios terrores y certezas. A esta defensa adolescente de la poesía, aparentemente inútil para su análisis o para su comprensión histórica, subyace sin embargo un presupuesto (o un gesto involuntario, la revelación súbita de un parentesco incómodo) que alimenta no sólo el quehacer del poeta, sino una gran parte de los esfuerzos teóricos destinados a situarlo en una época que se define a sí misma como moderna, imbricándolos profundamente: que poesía es, como lo supo expresar Michel de Certeau, “ce que rien n’autorise, ni l’ordre d’un signifié, ni le référentiel d’une réalité”².

¹ Pizarnik, Alejandra [1971], “En esta noche en este mundo” [*Los pequeños cantos*] en *Poesía completa, Op. cit.*, p. 400.

² De Certeau, Michel, *La fable mystique. XVIe et XVIIe siècles (II)*, París, Gallimard, 2013, p. 126.

Problemática de la tesis

La relación de la modernidad con la poesía, cuestión que atraviesa este trabajo, es conflictiva al extremo y las razones de su dificultad se encuentran cifradas en la formulación de de Certeau que acabo de citar. Esa definición de la poesía, con el fin de enfatizar su carácter comprometedor de toda forma de autoridad, debe establecer en primer lugar su autonomía en relación con el ordenamiento de hechos y conceptos en el que se inscribe. Tal autonomía de la poesía, en la que se adivina una forma radical de emancipación del ser humano, no puede evitar suponerse, sin embargo, como aquello que *hace posible* la institución de todo orden, al que se encuentra indisolublemente ligada. Al decirse de la poesía que es aquello que nada ni nadie autoriza, que no obedece ni al dominio de la referencia ni al del concepto, no sólo se la está representando como la cifra misma de los valores de la modernidad, sino como su poder de autorizar, por no decir la autorización misma. La poesía se aparece así, por un lado, como el espacio ignoto que la modernidad aspira a colmar con la soberanía de su propia razón; por otro lado, de manera correlativa, se la denuncia como aquello que, de acuerdo nuevamente con de Certeau, “habla sin razón”, como un remontarse –“toda ciencia trascendiendo”– hacia el precipicio de lo desconocido, un desplomarse “hacia arriba”: curso inverso del pensamiento por el que se reconoce que ninguna idea de autonomía es capaz de suprimir de manera efectiva su relación con lo ausente salvo a riesgo de no reconocer más que en sí misma, de manera injustificable, su fundamento y su razón.

Por objetable que sea este planteamiento, es necesario admitir que el simple hecho de que la caracterización de la modernidad coincida en sus presupuestos con los de la poesía indica que la segunda resiste su definición al interior de la primera; y, más todavía, que la modernidad, entendida como un momento histórico específico que aspira a dominar –en carne y en espíritu– todos los ámbitos de la vida humana, depende en gran medida, para lograr representarse a sí misma e imponer su concepto como universal, de su propia caracterización, desdeñada o disimulada, como un hecho poético. Dicho de manera gruesa, el problema que se deriva de lo anterior consiste en que, si la modernidad elabora su definición en términos análogos a los de la poesía, valiéndose de una correlación tácita entre el problema de la creación y el del fundamento, se está condenando a una a encontrar su negación en la otra. Cuando de la poesía se afirma que nada ni nadie la autoriza, no se está predicando de ella más una capacidad de hacer posible un orden que la de hacer-*lo* imposible, donde ese orden no puede integrar ya lo poético en tanto determinación inmanente de su acontecer temporal, sino como la emergencia discordante de una voz que, venida de no se sabe dónde,

de no se sabe cuándo, amenaza con derrocarlo. La modernidad, de tal manera, sitúa a la poesía o bien en sus fronteras, como la inmensidad amenazante que se abre más allá de los contornos de su propia figura, o bien como una potencia que se oculta entre los pliegues de la historia y que se va abriendo paso, silenciosa, a través de la materia densa de sus innumerables palabras.

El de la poesía es entonces, para la modernidad, un problema de confines, por no decir de confinamientos, que casi no puede formularse sin señalar por ella hacia una serie de planteamientos relacionados con la trascendencia o, en otras palabras, con aquello que se concibe radicalmente otro que el orden o el desorden de la existencia, sin origen él mismo, pero que la interpela con fiereza. Este trabajo trata, así, de la situación y significación de la palabra poética para el pensamiento moderno, del tipo de vínculos que establece con la cuestión de la trascendencia y, de manera muy concreta, de aquello que, incluso a la pálida luz de estas consideraciones preliminares, insinúa en la escritura de los poemas la irrupción de una palabra ajena que, comprometiendo toda ilusión de propiedad, todo sentido de la proporción, desgarrar las relaciones de necesidad sobre las que se edifica cualquier visión del “mundo”, cualquier sistema de “realidad”. La especificidad moderna de ese *decir* poético, que yo llamo “la expresión de lo indecible”, es el problema central que desarrollaré a lo largo de las páginas de esta tesis y se cierne sobre el poema, al que trataré como una figura de pensamiento a través de la cual la modernidad lidia con un inconmensurable rango de terrores, esperanzas e incertidumbres al que puede referirse –identificándose de manera definitiva con el problema del lenguaje– como “aquello que no puede ser dicho”.

Lo anterior, por supuesto, requiere hacer no pocas aclaraciones; exige, en primer lugar, insertar la cuestión de la poesía en el contexto de una narrativa fundacional para la modernidad, la de la secularización, que –aunque carece de una definición homogénea– ha tendido a presentarse como una presunta ruptura de alcances abismales³ en relación con un ordenamiento religioso del mundo, no admitiendo ya la subordinación de las instituciones humanas a ningún principio ni sistema de valores trascendente. La secularización, en su vinculación con la poesía, la describo a lo largo de este trabajo como un proceso –que tiene lugar en el tiempo largo de la historia– donde una

³ Se trata de una manera de concebir y narrar la modernidad que tiene efectos poderosos sobre su organización entera del conocimiento y la relación social, pero cuya efectividad es por supuesto relativa, es decir, que en todo momento revela su dependencia a muchas de las categorías y prácticas que aspira a superar. Tomo la idea de “lo abismal” de Boaventura de Sousa Santos, quien sostiene que el “pensamiento moderno es un sistema de divisiones visibles e invisibles, las invisibles constituyen el fundamento de las invisibles. Las distinciones invisibles son establecidas a través de líneas radicales que dividen la realidad social en dos universos, el universo ‘de este lado de la línea’ y el universo ‘del otro lado de la línea’”. Véase De Sousa Santos, Boaventura, *Para descolonizar occidente. Más allá del pensamiento abismal*, Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2010, pp. 11-12.

concepción *impropia* del lenguaje como tradición y revelación, indisociable tanto del fenómeno poético como de la interpretación de textos que se consideran sagrados, se intenta infructuosamente asimilar a un naciente concepto de literatura que, por un lado, tiende a comprender las creaciones verbales como frutos autónomos de la creatividad humana, y al lenguaje, por otro lado, como lo *propio* y definitorio del ser humano en un sentido cada vez más y más unívoco. La modernidad, precisamente porque se define a sí misma en analogía a la poesía y funda la primera de sus fronteras en un cruento cisma entre texto sagrado y texto literario, se presenta, entonces, marcada por la necesidad de justificarse, es decir, por una pregunta acerca de su propia legitimidad⁴ en relación –de manera crucial– con aquello que la precede, de manera que, como lo señala Terry Cochran, ese momento histórico no puede ya pensarse solamente “on this side of a vast chasm separating it from a superseded historical understanding”, sino como un constante “meandering out of the past that follows no simple temporal succession”⁵.

En el contexto de esos serpenteos y disrupciones temporales, el lector reconocerá sin dificultad que, al hablar de una expresión de lo indecible, la citada cuestión de la trascendencia se vincula de manera predilecta a lo poético durante la modernidad por medio de una noción de límite del lenguaje que, en la misma medida que facilita formar la imagen de una totalidad y de una idea de absoluto, precisa de una ruptura de fondo, de suyo irreparable, entre expresión, pensamiento y experiencia. Es éste uno de los lugares comunes más visitados en torno a la poesía que descubre, en su misma elaboración conceptual, su dependencia a un heterogéneo campo de reflexión que la modernidad aspira a contener en un término arduo e inasible: la mística. Tal filiación histórica, de sobra conocida, entre poesía y mística, aunque juega una parte significativa en la articulación de las concepciones del lenguaje que se fraguan durante la modernidad, no traza un arco homogéneo de transformaciones desde la antigüedad hasta nuestros días, y se suele pasar por alto su especificidad que, más tal vez que en ninguna otra era, requiere poner en relación directa las preocupaciones en torno a la trascendencia con la figura del poema. En lo más estructural, la modernidad codificará el problema de la trascendencia, encarnándolo en el poema, como una incógnita en torno

⁴ Sigo en esto, en lo fundamental, a Hans Blumenberg, para quien el problema central de la modernidad es el de la propia legitimación, razón por la cual no puede hablarse de la secularización ni como una usurpación ni como una mera homología formal entre lo teológico y lo secular, a la manera de Carl Schmitt. Véase Blumenberg, Hans, “‘Secularization’. Critique of a Category of Historical Illegitimacy” en *History, Metaphors, Fables. A Hans Blumenberg Reader* (ed. y trad. Hannes Bajhor *et. al.*), Ithaca-Londres, Cornell University Press y Cornell University Library, 1979/2020.

⁵ Cochran, Terry, *Twilight of the Literary. Figures of Thought in the Age of Print*, Cambridge, Massachusetts-Londres, Harvard University Press, 2001, p. 1.

al “qué” de un tipo singularísimo e irreplicable de discurso (del todo correlativo de un tipo singularísimo e irreplicable de experiencia) que, al resolverse en *nada*, ya sólo puede referir a sí mismo. El problema de la poesía ha de formularse en la modernidad, en consecuencia, como una pregunta sobre la necesidad que encuentra, en el poema, la prueba de su propia contingencia; una figura de vulnerabilidad y singularidad extremas a la que debe arrancársele ese “qué” donde encuentra su justificación: *¿qué dice un poema que sólo se puede decir como poema? ¿el poema de nuevo? Este poema, “el más prescindible / el que no sirva ni para / ser inservible”*.

Ese poema muy pronto se resiste, porque no sirve a nada y clama por la ayuda de alguien más para escribirse, a una organización puramente epistemológica de la reflexión sobre lenguaje⁶, sobre la que impone los rasgos de una revuelta política y la dirección de una pregunta ética. Se insinuará, en suma, una peculiar identificación moderna del “qué” trascendente de la mística con el “qué” del poema, al que se trata inadvertidamente como un *residuo histórico*⁷, para el que se reserva ahora el nombre de poesía, de una forma inconcebible de la subjetividad en tanto efecto del encuentro con una alteridad no representable; de un diálogo, preñado de ternura y de violencia, que precede y atraviesa todo esfuerzo discursivo, cualquier voluntad interpretativa. La transformación de “quién” en “qué” y de “alguien” en “algo”, que se resuelve siempre en “nada”, es el contexto primario que examinaré en torno a la articulación de las concepciones modernas de la poesía y que, lejos de tratarse de la pura asimilación de una serie de concepciones teológicas sobre el lenguaje al espacio del poema, que los poemas con frecuencia rechazan, se revela como uno de los cuestionamientos más poderosos que la escritura poética inflige sobre las estructuras ontológicas de la modernidad. Es necesario entonces, en este punto, hacer explícita la premisa central que conduce mi discusión en torno al poema moderno: que la poesía, ante los embates cada vez más fuertes de una

⁶ Se trata de una pregunta que, por un lado, asimila la trascendencia a la figura del poema y, por otro, somete al lenguaje poético al problema de la representación, gran escenario teórico sobre el que emerge la consciencia de su autonomía. La pregunta tácita que la modernidad impone sobre el poema, sobre su misma existencia, es de naturaleza epistemológica, donde lo poético se concibe ahora como propio del lenguaje, es decir, como límite o frontera indispensable para su determinación. Es crucial la lectura de Hans Blumenberg, quien señala que “It is not the existence of correlates of alleged speechlessness that is descriptively at issue, but that of the effort belonging to the history of our consciousness to represent unsayability itself linguistically”. En “Prospect for a Theory of Nonconceptuality” en *History... Op. cit.*, p. 248.

⁷ Los principales trazos de esta cuestión los establecía claramente Marcel Raymond, a principios del siglo pasado, cuando afirmaba que, a partir de la Ilustración, “le correspondía al arte... satisfacer algunas de las exigencias humanas que la religión había apaciguado” y agregaba que “en adelante, la poesía se convierte en una ética o en *no sé qué* instrumento irregular de conocimiento metafísico”. *Cursivas propias*. Raymond, Marcel, *De Baudelaire al surrealismo*, México-Buenos Aires, FCE, 1933/1960, p. 9. Ese “no sé qué”, que recuerda al *Cántico* San Juan de la Cruz, se identificaría ahora, para el pensamiento moderno, con el espacio histórico mismo, entendido de manera tácita como balbuceo, residuo del lenguaje.

racionalidad secular, se presenta en la modernidad como el espacio por excelencia que no permite suprimir ni disimular la pregunta por la trascendencia. La figura más privilegiada de la poesía, el poema, se abre como una herida viva, la herida de alguien, donde se exilia la trascendencia durante la modernidad, pero codificándola como negatividad: en el poema, porque se rehúsa a servir, el pensamiento se encuentra ante un elemento que, ausente de sí mismo y de *todo* ausente, lo somete sin embargo a un vínculo irresistible de necesidad.

Esta manera de enfrentarse a la cuestión de la poesía subraya que la pregunta por la trascendencia, justamente por haberse intentado suprimirla, establecería un pacto irrompible, solamente reconocido al interior del espacio ilegítimo del poema, con todo intento de caracterización de la modernidad, que debe integrar de un modo u otro lo ausente a su estructura a riesgo de derrumbarse sobre sí misma. Tal asimilación de la trascendencia a la estructura de la modernidad como relación en ausencia —como signo— impone una dirección doble a la comprensión de la poesía a la que he venido aludiendo a propósito de la formulación de de Certeau: la de la afirmación, donde la poesía efectúa una “instauración del ser”⁸ por la palabra, siguiendo esta vez a Heidegger, de tal suerte que constituye los fundamentos mismos de un mundo, de un horizonte de interpretación; o bien la de la negación que, siempre situando “la razón del ser... en el abismo”⁹ y señalando hacia lo ausente, lo priva sistemáticamente de todo fundamento. El enorme problema con este planteamiento reside en que esas dos maneras de, digamos, entender la situación de la poesía en la modernidad, hacen sistema con ella; que son antitéticas justo en la misma medida que son complementarias, introduciendo la trascendencia como un elemento negativo y antagónico que permite formarse una imagen de su despliegue temporal. Buena parte de los análisis y discusiones que presento en esta tesis están destinados a argumentar, en una dirección distinta, que el poema, ya no entendido como figura sino como irrupción material de la ausencia, implica exilio justamente porque resiste la asimilación negativa de la trascendencia a las estructuras de la modernidad.

Esa codificación puramente negativa de la trascendencia, que se disuelve en el lenguaje poético para trazar, a expensas de lo ausente, una imagen presente de lo humano, evoca un sistema entero de argumentos teológicos en torno al conocimiento de la divinidad *absolutamente*

⁸ “...el poeta, al decir la palabra esencial, nombra con esta denominación, por primera vez, al ente por lo que es y así es conocido como ente. La poesía es la instauración del ser con la palabra”. Heidegger, Martin, “Hölderlin y la esencia de la poesía” en *Arte y poesía* (trad. y prólogo Samuel Ramos), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1937 / 1992, p. 137.

⁹ Es una continuación del pasaje anterior: “La razón del ser no la encontramos en el abismo”. *Ibid.*, p. 138.

trascendente que, en el marco de las tradiciones teológicas nacidas en el seno de las tres religiones que responden al llamado y la herencia abrahámica, reconocerá dos grandes vías de acceso a las que me referiré, por los nombres que reciben en su encuentro con el pensamiento especulativo y gramatical griego, como apófasis (vía negativa) y catáfasis (vía afirmativa). La manera como se elaborará el problema de la poesía en la modernidad abreva, en los términos que acabo de plantear y como se deja vislumbrar en la formulación de de Certeau (así como en la identificación que establece Heidegger entre poesía y fundamento), de las estructuras y preocupaciones históricas de la apófasis, donde el postulado teológico de una trascendencia absoluta obliga a negar los predicados positivos en torno a ella, que se descubren siempre como relativos e inadecuados. Ese razonamiento responde, desde un inicio, a un esfuerzo de conceptualización de lo inconceptualizable, la metáfora misma, que se lleva a cabo por medio de su caracterización, teológica y retórica a partes iguales, como *figura*. La visión del lenguaje poético como eminentemente figurativo se presenta, de tal manera, solidario de un concepto de *poiesis* como proceso creador y transformador de la materia a nivel cósmico que facilita la especulación sobre las formas de participación de ese principio absolutamente trascendente con su creación finita. Sin entrar en las complejidades del desarrollo griego del término, este esquema acusa, sin embargo y desde sus orígenes, rasgos desconcertantes, especialmente en su relación con la locura del poeta y con nociones de posesión, inspiración o incluso revelación (así como tantas otras irrupciones discordantes de la trascendencia en la existencia humana) que hacen imperioso reconocer, en toda idea de creación, no solamente un puro desdoblamiento de sí, la fractalización de un monólogo sobre el gran teatro del cosmos o del lenguaje, sino el encuentro con una palabra radicalmente otra, plenamente dialógica, que no presupone un código común ni la comprensión de las relaciones de necesidad que integran a sus participantes en un sistema, sino aquello que no se engendra de esas relaciones ni obedece a ellas.

El proyecto intelectual de la apófasis requerirá desde un inicio llevar a cabo una escisión al interior de esa palabra poética que se reproducirá en el pensamiento literario de la modernidad bajo la forma de una dicotomía persistente. Me refiero a la oposición entre la articulación racional del problema de la poesía y la producción del discurso poético, de cuya interrelación se derivará una maquinaria dialéctica que encadena, en una misma imagen unitaria –un enunciado, un libro, un cosmos–, lenguaje e historia, trascendencia e inmanencia. A los dos polos de esa distinción, que se encuentra en los cimientos del problema entero de la interpretación del poema, me referiré en esta tesis, respectivamente, como pensamiento poético y poética inmanente. La apófasis ha de

conducir, desde muy temprano, esa severa estructura al borde –y solamente al borde– de la desintegración: al no reconocer ningún enunciado sobre la divinidad como originario ni fundacional, hace vacilar la separación entre esos dos órdenes de la creación que, por un lado, se excluyen mutuamente y, por otro, se presuponen y terminan por coincidir de manera absoluta en algún punto límite del tiempo, del pensamiento o del lenguaje, es decir, en la conformación de una *figura*, entendida como la consumación atemporal del gesto creador en el procedimiento exegético.

Es en el marco de esta dimensión del razonamiento apofático donde inscribo la importancia y la necesidad de una reflexión sobre lo indecible para enfrentarse a las dificultades en torno a la conceptualización moderna de la poesía. Para el razonamiento de la apófasis, tanto el discurso teológico como la visión del dominio ontológico se elaboran a partir de una analogía fundacional con la palabra poética: la tiniebla divina, principio creador de mundos y de las incontables formas de lo vivo, es también un punto de referencia inaccesible que, al exceder la capacidad de representación de *un* lenguaje, lo impulsa a multiplicarse en nombres, en poemas, en canciones. A ese principio creador se le denominará, con frecuencia, lo inefable, plenitud silenciosa y límite absoluto que Vladimir Jankélévitch opondrá, en una de las raras elaboraciones del término¹⁰, a lo indecible, cuyo silencio asocia a la muerte, “al No puro y simple”, alteridad radical “impredicable como Dios” al que no duda en definir, de manera significativa, como “apoesía”¹¹. Dos silencios, dos aspectos de la nada bien conocidos por la teología: creador, porque de ella fue hecha toda cosa, y destructor, porque en ella nada se engendra y todo se aniquila. Derivar conceptualmente la potencia poética del lenguaje humano a partir de lo inefable, encadenarlos por la fuerza de un mismo razonamiento, tiene consecuencias contradictorias sobre la comprensión de la poesía durante la modernidad, de las que destacaré solamente una: ante el postulado de lo inefable, la modernidad imaginará al lenguaje poético, y por tanto a sí misma, como una potencia que debe poner en cuestión sistemáticamente todo enunciado precedente para poder situar sus fundamentos en la palabra propia, la palabra en sí “misma”. El poema es siempre, al interior de esa relación supresiva, la figura del poema que vendrá, la promesa de una resurrección que, sin embargo, sólo ha de acontecer por la vía de la

¹⁰ Como lo señala Astrid von Busekist, “l’indicible a peu intéressé les philosophes du langage et les linguistes en tant que catégorie”. Más adelante en esta tesis, distinguiré entre lo indecible en general, como categoría a la que pertenece lo inefable, y el sentido específico que le doy a esa noción en su relación con el problema de la poesía, que es el de su expresión. Véase Von Busekist, Astrid, “L’indicible” en *Raisons politiques*, Vol. 2, N.2, Presses de Sciences Po, 2001, p. 90.

¹¹Véase la sección entera titulada “Silencio indecible y silencio inefable” en Jankélévitch, Vladimir, *La muerte* (trad. y pról. Manuel Arranz), Valencia, Pre-Textos, 1966/2002, pp. 86-94.

aniquilación. En el legado de la apófasis sobre la comprensión moderna del lenguaje, todo decir es, por esa misma fuerza que reduce lo milagroso a lo absurdo, estrictamente equivalente a ya haber dicho; y el lenguaje, lo poético por excelencia, solamente es *pensable* como la prefiguración de un enunciado, es decir, desde el punto de vista de su fin¹²: el poema y el enunciado, al igual que la creación, no es más consumación de lo que es resto; no más lo sublime acabado que, en el otro sentido que admite ese adjetivo, lo devastado, lo insignificante devastado. Tales presupuestos en torno a la creación imponen, como es de esperarse, una organización a la comprensión moderna tanto del lenguaje como del poema, donde a este último se le entiende, casi simultáneamente, como el instante y el resultado de un acto de enunciación que responde a un conjunto de propiedades intrínsecas, lo poético, cuya comprensión y formas de organización, la poética, se transforman una y otra vez a lo largo de la historia. Este andamiaje conceptual en torno al problema de la poesía, que discutiré con cuidado en este trabajo, depende por completo de un planteamiento tácito donde al poema se lo conceptualiza siempre como una posibilidad existencial¹³ derivada de un principio o ley o norma general. En dicha elaboración, el pensamiento poético tiende a concebir a la poesía y al poema siempre atrapados en la urdimbre de una relación fundacional; como un tránsito expresivo y unidireccional donde lo Uno posibilita y conforma, hace y deshace, a lo otro.

Ahora bien, la noción de lo inefable, que implica esa serie de tensiones entre finitud y eternidad, contingencia y necesidad, universal y singular, arrastra consigo una pregunta directa sobre la violencia de la historia, sobre el poder de devastación del lenguaje creador, que se plantea con peculiar virulencia desde la poesía y que “anuda”, en palabras de Emmanuel Lévinas, “une intrigue de responsabilité”¹⁴. El problema reside en que la apófasis, cuya finalidad consiste en impedir la

¹² Giorgio Agamben, por ejemplo, ha prestado atención al “fin del poema” (es decir, a las estructuras retóricas de clausura de una unidad métrico-estrófica, íntimamente relacionadas con el encabalgamiento y la institución tipográfica del verso) como una figura teológica de fuerte contenido escatológico al interior del pensamiento poético de occidente. Agamben observa el pobre interés que ha despertado este aspecto de la estructura retórica del poema entre los estudiosos modernos de la poética, lo que puede deberse, de acuerdo con mi propio razonamiento, a un tratamiento generalizado del poema, durante la modernidad, como una figura del fin o nociones relacionadas, pero no por necesidad correlativas, como la de consumación. Véase Agamben, Giorgio, “The End of the Poem” en *The End of the Poem. Studies in Poetics* (trad. Daniel Heller-Roazen), Stanford, Stanford University Press, 1999, p. 112.

¹³ Esta manera de concebir la poesía es paralela de una serie de momentos históricos de la especulación filosófica que Enrique Dussel describe de la siguiente manera: “el discurso filosófico parte de la cotidianidad óntica y se dirige dialéctica y *ontológicamente* hacia el fundamento” para demostrar “*científicamente*... los entes como posibilidades existenciales”. Este filósofo señala un momento no fundacional, alrededor del cual giran las preocupaciones que en la presente tesis formulo en torno al poema, que refiere a una “Revelación del otro desde su subjetividad”, y no como “manifestación de los entes en mi mundo”. Dussel, Enrique, “La analogía de la palabra (el método analéctico y la filosofía latinoamericana)” en *Analogía filosófica*, Año X, N. 1, 1996, p. 39. Cursivas del autor.

¹⁴ Lévinas, Emmanuel, *Autrement qu' être ou au-delà de l' essence*, La Haya, Martinus Nijhoff, 1974, p. 6.

asimilación de la trascendencia a un dispositivo de conceptos así como la producción de analogías en torno a ella, termina por convertirse en el procedimiento intelectual por excelencia que, en la modernidad, permite llevarla a cabo. Ese silencio inefable se supone, entonces, como el producto más acabado (por devastador) de una elaboración tanto filosófica como teológica que lentamente identificará el llamado trascendente del Otro, que es “en sí mismo” un acto de mediación y no la incógnita, el tema absolutamente desconocido de un discurso teológico o político o filosófico, con el llamado de la nada, con la institución y con el medio, con una plétora de imágenes de lo humano, con toda clase de máscara¹⁵.

Lo inefable, como puede inferirse de lo anterior, implica a lo indecible en su participación existencial con aquello que engendra: el libro de la vida, cuya escritura se despliega en la dirección de ese punto de referencia absolutamente desconocido, de la plenitud de ese silencio, es también el libro de la ceniza, el acontecer inexorable de una devastación. Lo indecible, verdadera insurrección de las cenizas y los restos contra las leyes de la necesidad, no es un silencio, nombre del nombre, hacia el que se tiende y en el que se extingue la palabra humana: no implica fundación, origen ni finalidad alguna. En un sentido distinto, pero no contrario, al que propone Jankélévitch, la caracterización poética de la cuestión de lo indecible que desarrollo en esta tesis no alude a los puntos de referencia límites del origen y la clausura de la potencia creadora del lenguaje, sino a una dirección inaudita, adversa, de esa potencia: “aquello que no puede ser dicho” no refiere al tema inaprehensible de un discurso, tampoco al origen poético del mundo como espacio de hermosura ni a la apertura de la historia como espacio de sufrimiento¹⁶, sino a aquello que impide, o por lo menos

¹⁵ Recupero, en este sentido, una tesis de Henry Corbin de particular importancia para mi propia investigación. Este especialista, escurriendo en algunas tradiciones místicas cristianas e islámicas de carácter apofático, entiende a la apófasis no como un procedimiento que se resuelve en la “nihilización” de la divinidad, absoluto irrepresentable donde se disuelve el “yo”, sino como una potencia trascendente que impide “la alienación del principio de individuación” y facilita “la naissance éternelle du Dieu personnel”. Corbin, Henry, “De la théologie apophatique comme antidote du nihilisme” en *Le paradoxe du monothéisme*, París, Éditions de l’Herne, 1981/2003, pp 238-39 y pp. 241-43. En un sentido paralelo al de Corbin, sigo aquí una indicación y una invitación de lectura de Silvana Rabinovich, quien (escurriendo en Rosenzweig y Benjamin) nota, en el desarrollo histórico de la teología negativa y de la filosofía misma, un camino que habrá de transformar al “Alguien de la fe en nadie”. La noción de lo indecible responde entonces a una ambigüedad latente en la elaboración de la tradición apofática, a ese ir “a contrapelo”, el de nadie hacia alguien, que requiere examinar lo indecible y buscar lo poético en eso que el pensamiento filosófico se rehúsa a reconocer como poesía. En lugar de una verdad apoética que se encuentra siempre del lado de la muerte, una verdad poética que irrumpe (como la muerte) por la palabra viva del otro. Véase Rabinovich, Silvana, “De nadie a alguien”, *Revista de filosofía: Aurora*, Pontificia Universidad Católica do Paraná, Vol. 16, N. 19, 2004, pp. 124-131.

¹⁶ Aludo a de Certeau, quien los establece como espacios correlativos del poema y su comentario, del pensamiento poético y de la poética inmanente. De Certeau, Michel, *La fable mystique (II)*, *Op. cit.*, pp. 123 y ss.

retrasa indefinidamente, la consumación de la palabra poética en enunciado o, dicho de otra manera, la identificación absoluta, que se lleva a cabo al interior de la *figura*, de la vida con las cenizas.

Este razonamiento guarda, como es evidente, una relación profunda, y una deuda enorme, con la distinción ya clásica propuesta por Emmanuel Lévinas entre las categorías del decir y lo dicho. El decir de Lévinas, esa proximidad an-árquica con el otro ser humano, anterior al sistema lingüístico, “avant-propos des langues”, casi no puede pronunciarse sin ya haberla tematizado o, mejor dicho, traicionado¹⁷. La recuperación de ese decir entraña, por ende, una corrosión de lo dicho, que es la función más inmediata de lo indecible al interior de un discurso teórico, en la que Lévinas nota, no sin exasperación e indagando críticamente en la estructura negativa de su propio razonamiento, que el decir y lo dicho son correlativos, que están condenados a encadenarse, *por medio* de lo indecible, en una elaboración conceptual que subordina ese decir trascendente a la ontología: a un peligroso juego (Lévinas insiste justamente en que no lo es¹⁸, por sus implicaciones terribles sobre la vida de los seres humanos) de “todo o nada”, de ser o no ser. Ante esta dificultad, Lévinas propone “rester à la situation extrême d’une pensée diachronique”¹⁹, aludiendo al misterio de la inscripción temporal de ese decir, la revelación, y no a la simultaneidad atemporal, puramente conceptual, del decir y lo dicho. Permanecer en esa situación extrema no es, naturalmente, una tarea sencilla, y ha de involucrar tarde o temprano una reflexión sobre la poesía que, en el caso de mi propia investigación, indaga en el concepto de expresión, como se lo elabora durante la modernidad temprana y que está en las raíces mismas de las especulaciones filosóficas románticas en torno a la lírica, como elemento clave para rendir cuenta de ese orden de preocupaciones que intenta, desde lo teórico, interrumpir la asimilación absoluta del decir a lo dicho. Uno de los aspectos más importantes sobre los que intentaré llamar la atención a lo largo de este trabajo se relaciona con mostrar que, si el poema niega, lo hace de manera primaria contra su sujeción a la poiesis entendida en la modernidad como esa identificación entre creación y fundamento²⁰ que debe, en consecuencia, ser cuidadosamente revisada a la luz de la escritura del poema.

¹⁷ Lévinas, Emmanuel, *Autrement... Op. cit.*, p. 6.

¹⁸ Se alude a las lecturas de Heidegger sobre Hölderlin, de quien se toma por punto de partida una poderosa formulación según la cual la poesía es “la más inocente de las ocupaciones” y el lenguaje “el más peligroso de los bienes”.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 8-9.

²⁰ No sin esquematismo, esta concepción se cifra en las ideas de Heidegger en torno a la poesía y el lenguaje, quien tiene el mérito enorme de exponer la íntima dependencia de las estructuras ontológicas de la modernidad, encarnadas por ejemplo en el principio de razón suficiente, al problema de la poesía y, de manera muy concreta, a la solidaridad conceptual entre metáfora, metafísica y fundamento. Véase en particular Heidegger, Martin, *The Principle of Reason* (Trad. Reginald Lilly), Bloomington, Indiana University Press, 1957/1991, especialmente pp. 47-49.

Plan de la tesis

La presente investigación responde, entonces, a la necesidad de indagar en la articulación moderna del poema como figura de lo indecible, que estaría marcada en su desarrollo por la recuperación de un concepto de poesía como *poiesis* referido de manera privilegiada al problema del fundamento (y, en consecuencia, de la legitimidad) que no logra nunca asimilarse del todo a las estructuras de esta era porque significa para ella no sólo aquello que la precede y posibilita, sino el síntoma de una enfermedad autoinmune, de un silencioso proceso de descomposición interna. Así, ante esta problemática general, es necesario preguntarse en primer lugar qué tipo de relaciones se estrechan entre el poema y los presupuestos filosóficos, filológicos e incluso científicos desde los que se despliega su escritura. Al interior del gran esquema que acabo de trazar, el elemento predominante de ese haz de relaciones durante la modernidad ha sido el de un abierto antagonismo²¹ que, empero, precisa de una simultaneidad y de una solidaridad casi totales en el plano atemporal, sincrónico, de una figura. Esta tesis, de tal manera, tiene como punto de partida y preocupación más inmediata los procesos de reflexión sobre el lenguaje y la poesía que se implican en la vertiginosa escritura del poema. Al indagar en esta cuestión, que tiene como trasfondo predilecto las simetrías y asimetrías que la reflexión sobre la poesía establece entre el lenguaje y el pensamiento, el sonido y el sentido, el verso y la prosa, no me propongo sin embargo enfatizar la dimensión metapoética del poema como síntoma o expresión privilegiada de su modernidad, sino como un elemento clave para asomarse a la cuestión de la trascendencia a través de las fracturas que esa suma de gestos (cuyo carácter reflexivo, por tanto, no se identifica ya con su finalidad) produce sobre la mencionada comprensión moderna de la *poiesis* como poder, y sobre todo deseo, de fundación.

Estas preguntas, sin embargo, impiden de antemano identificar la cuestión de lo indecible, tal y como pueda representarse o aludirse a ella en los poemas, en el marco de una tradición de pensamiento específica, como es el caso de la apófasis, es decir, de buscarla en el lenguaje singular de los poemas como el objeto de un discurso teórico (o incluso como la codificación de una forma de vida o el contenido de una experiencia) que pueda extraerse del espacio caótico, asistemático y fragmentario de un corpus de poemas. Al leer el poema no intento, por tanto, ofrecer, a partir de elementos dispersos, una visión organizada del pensamiento poético de la modernidad, donde el

²¹ Jeffrey Sacks habla, por ejemplo, de la escritura poética como un lenguaje “that militates against its own interpretive domestication”. Sacks, Jeffrey, “Philologesis in Adūnīs, al-Ma‘arrī, al-Farābī” en *Journal of Arabic Literature*, Leiden, Brill, N. 49, 2018, p. 206.

lenguaje poético –proyección de sombras monstruosas sobre el escenario indiferente de los conceptos– esconde, y sólo en esa medida promete, un punto de referencia inaccesible, una luz de esperanza en lo más íntimo sujeta a un ansia de sentidos últimos y verdades fundamentales. Por el contrario, mi interés en lo indecible se centra, de manera concreta, en el problema de su expresión como escritura poética, en el decir de un ser finito, y de su relación, por ende conflictiva, con un andamiaje conceptual y una serie de procedimientos exegéticos, muchos de ellos involuntarios, que se anudan en la figura del poema. Lo anterior hace indispensable precisar que todo proceso de interpretación del poema, palabra del polvo y la ceniza, debe aceptar desde un inicio que la aproximación a la poesía no acontece, no de manera predominante, como un “pensar sobre algo”: que no se puede hablar de *ese* poema, sino a través de él o contra él, pero siempre con él, en su presencia, y por lo tanto resiste a su uso como ilustración o ejemplo. Allí donde se hace que el poema *sirva* al desarrollo de un argumento, se corre el riesgo de confundir el terror de un encuentro, la liberación de una hemorragia, con un mero debate intelectual. Leer no es contemplar, sino arrojarse, y el poema no se deja pronunciar desde la seguridad temerosa de sus márgenes: la escritura *acerca* del poema implica por sí misma la ruptura de un cauce, una inundación por la que su escritura penetra otra escritura, penetra la existencia, imponiéndoles modos erráticos a su expresión, desviándolas de la severa dirección de un argumento central, o burlándose de las conclusiones que creyó “inevitables”, como tal vez ocurra con mis “propias” afirmaciones, en más de una ocasión, a lo largo de esta tesis.

Este último punto es de peculiar importancia al momento de situar el propio estudio al interior de una tradición o un grupo de corrientes de reflexión teórica sobre la poesía, que aquí entiendo como una –la expresión es nuevamente de Pizarnik– “experiencia de la palabra”²². La reflexión sobre el lenguaje de la modernidad se forja a sí misma, como lenguaje poético, en el desconcierto –no siempre admitido– de la lectura del poema, cuyo confinamiento a un campo disciplinar específico es del todo ilusorio. Así, por ejemplo, tal asimilación difícil entre poesía y fundamento que he tomado como una de las características definitorias del pensamiento poético de la modernidad, heterogénea en su desarrollo, representa un sustrato interpretativo al que, bajo las formas extremas de la excepción y el ejemplo, ha de recurrir una y otra vez el discurso filosófico y político de la modernidad autodenominada occidental y que, ya hacia el siglo XX, se resuelve (sin duda cíclicamente) en una profunda incomodidad crítica hacia el quehacer del poeta, tal y como se cifra

²² Pizarnik, Alejandra [1959], “Domingo 26 de octubre”, en *Diarios*, Madrid, Lumen, 2022, p. 301.

en ese sintomático grupo de formulaciones de Mijaíl Bajtín²³ que denuncian lo lírico como monológico o, recurriendo nuevamente al pensamiento de Emmanuel Lévinas, en esa otra afirmación según la cual el arte “no pertenece al orden de la revelación. Ni, de hecho, al de la creación, cuyo movimiento prosigue en un sentido exactamente inverso”²⁴. Estas críticas de la poesía de la modernidad, asociadas a una elaboración de la lírica a partir de ciertos valores modernos de la mística, constituyen de alguna manera el telón de fondo para la argumentación de esta tesis porque, en realidad, no refieren más a una desconfianza de la palabra de los poetas que de las categorías filológicas a través de las cuales, por la fatalidad o por la fuerza del pensamiento, los poemas se transmiten e interpretan y cuya escritura, por caminos impredecibles, reproducen o resisten.

Al aproximarse al ámbito de los estudios profesionales más recientes sobre poesía, ese sustrato de desconfianza (y, casi por añadidura, de fascinación) tiene codificaciones bien precisas: se adivina, en ese sentido, una preocupación constante, marcada con fuerza por los estudios señeros de Walter Benjamin y Adorno, de leer más allá del espacio de la filología el problema de la emergencia y preponderancia de la lírica como categoría moderna de interpretación de la poesía y desmontarla tanto por los medios de la crítica histórica como de la filosofía; por entender el entramado de relaciones sociales al interior de las cuales se producen e interpretan los poemas, o intentar reivindicar y precisar su dimensión o incluso su “naturaleza” dialógica²⁵, aspectos todos los anteriores que, en un sentido u otro, ponen en jaque cualquier presupuesto esencialista sobre a la escritura poética, obligando a reconsiderar las concepciones ahistóricas y eurocéntricas en torno a los géneros y prácticas discursivas asociados al concepto de poesía y, sobre todo, a disolver, o por lo menos reformular seriamente, el presupuesto de su autonomía estética. Lo anterior, por supuesto, aunque implicaría en primer término cuestionar ese sentido fundacional de la *poiesis* que determina

²³ Véase Bajtín, Mijaíl, *Problemas de la poética de Dostoievski* (trad. Tatiana Bubnova), Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1979/2017, especialmente pp. 220 y 430.

²⁴ Lévinas, Emmanuel, *La realidad y su sombra / Libertad y mandato / Trascendencia y altura* (trad. de Antonio Domínguez Leiva), Madrid, Trotta, 1948 / 2002, especialmente pp. 46-47. La actitud de Lévinas hacia el poema, al igual que hacia la metáfora, fue ambigua a lo largo de una obra escrita en una prosa ella misma pletórica de poesía. Si en *Totalidad e infinito* recurre al “je est un autre” de Rimbaud para ejemplificar, por el *ethos* de la poesía moderna, un momento de la integración del otro al mismo (“l’altérité du je qui se prend pour un autre”), en gran medida motivado por su desconfianza de los topos de la mística, debe señalarse también su lectura de Paul Celan, que lo fuerza a poner nuevamente en relación la categoría del decir con la cuestión de la poesía y del poema, y de la mística, de la que no logra nunca abstraerse del todo. Véanse Lévinas, Emmanuel, *Totalité et Infini. Essai sur l’extériorité*, Le Livre de Poche, París, 1971/2000, p. 26; y “Paul Celan / de l’être à l’autre” en *Noms propres*, Fata Morgana, París, 1976.

²⁵ Son importantes, en este sentido, los planteamientos de Jonathan Culler en, por ejemplo, “Why Lyric?” en *PMLA*, Vol. 123, N. 1, Cambridge University Press, pp. 201-06 y el desarrollo más reciente de sus ideas sobre la interlocución poética en *Theory of the Lyric*, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press, 2015, pp. 186-246.

de múltiples maneras la actitud moderna hacia los poemas y hacia el insensato trabajo del poeta, en realidad suele resolverse en una búsqueda no menos vehemente de determinar la función de la poesía como parte de una crítica de la modernidad que, por contraria que sea a los legados esencialistas y sin duda coloniales del concepto de lírica, no necesariamente cuestiona (de fondo) las implicaciones mismas de intentar asignar a la poesía un lugar preciso al interior de tal o cual proyecto político moderno o “posmoderno” y de pensarla, por tanto y nuevamente, en términos de su finalidad, como pieza clave de un discurso antropológico por venir o de la institución de un nuevo proyecto civilizatorio²⁶.

El sentido moderno de la *poiesis* elabora un sustrato teológico que, en la misma medida que cede al impulso de trazarle una dirección y una finalidad a la poesía, se hace a sí mismo en dependencia a una negación, en la necesidad de negar: si en la poesía y el pensamiento poético de la modernidad se reconocen las no siempre discretas huellas de ese legado apofático, es urgente, entonces, examinar en qué consiste tanto aquello que se niega como aquello que se aspira a salvar, a afirmar, en nombre de los poemas: de las palabras otras de los otros. En esta investigación, ensayo una lectura del poema que no le presupone como finalidad a la poesía la instauración de ningún proyecto antropológico; que es contraria, en su escritura, a todo anhelo civilizatorio y que se rehúsa a alcanzar su consumación en ningún sistema político ni filosófico destinado a mediar entre los seres humanos. Del poema no debe interesar más su articulación como figura que su desgarramiento en la escritura, que son los desgarramientos y contradicciones de una vida, de incontables vidas. La poesía sería indisociable, de tal manera, de una apertura genuina —esta vez, sí, inevitable— a la alteridad; de un diálogo entre seres finitos, instante de vulnerabilidad²⁷, por el que puede avizorarse la especificidad de la irrupción de la trascendencia en la modernidad.

²⁶Por citar sólo un par de ejemplos recientes y sin duda brillantes, Susan Stewart, en un libro muy hermoso que indaga con agudeza en el misterio de la intersubjetividad y de lo sensible que circunda la poesía, en su poder de resistir el olvido y la destrucción, no puede evitar definir desde un principio esa misión como “un proyecto antropomórfico”. Esa posición concuerda con la de otros estudiosos, como Oren Izenberg quien, al hablar de la importancia de la relación social y de la comunidad, como crítica del capitalismo, en ciertas tradiciones líricas norteamericanas del siglo pasado, desplegando su lectura en un sentido dialógico y heterónimo, no duda sin embargo en afirmar que “poetry names an ontological project: a civilizational wish to regroup the concept and the value of *the person*”. Cursivas del autor. Véanse Stewart, Susan, *Poetry and the Fate of the Senses*, Chicago-Londres, University of Chicago Press, 2002, p. 2 y Izenberg, Oren, *Being Numerous. Poetry and the Ground of Social Life*, New Jersey, Princeton University Press, 2011, p. 1.

²⁷Se trata, como lo señala Terry Cochran, de una experiencia de pensar lo literario, en la modernidad, donde la consciencia de su “contemporanéité infinie exige une certaine humilité : elle entraîne la confrontation inévitable entre la pensée et sa propre finitude, entre l’abstraction et son expression concrète”. Cochran, Terry, *Plaidoyer pour une littérature comparée*, Cap-Saint Ignace (Québec), Éditions Nota bene, 2008, p. 38.

Con ese fin en mente, esta tesis se organiza en tres partes. La primera de ellas está destinada a examinar la manera como se vinculan, tanto en términos teóricos como históricos, el problema del lenguaje con el de la trascendencia a través de dos nociones, la de lo indecible y la de lo inefable. El análisis de esas nociones, que llevo a cabo en los primeros tres capítulos de la tesis, aspira a precisar el legado de la apófasis, en tanto proceso de codificación negativa de la trascendencia, sobre la articulación del pensamiento poético de la modernidad y, de manera más específica, su determinación sobre la conceptualización moderna de la metáfora. En este contexto, enfatizo el concepto de *figura* como el elemento clave por medio del cual se lidia con el carácter excesivo, incontrolable, de la metáfora, y que termina por presentarla, en la modernidad, como una encrucijada entre trascendencia e historia en cuyo centro se instituirá el espacio del poema. La segunda parte de la tesis rinde cuenta precisamente de esa encrucijada que es la figura del poema. Allí argumento, de manera general, que la articulación del pensamiento poético de la modernidad lleva a cabo un proceso específico de alienación de la escritura poética en un concepto de poesía y en una idea de género, la lírica, que hace de la figura del poema una necesidad teórica residual por la que emerge, de manera frecuentemente involuntaria, la cuestión de la trascendencia en los términos precisos de lo indecible. Así, los dos capítulos que conforman esta segunda parte de la tesis estudian la fractura que produce la codificación negativa de la trascendencia sobre la comprensión moderna de lo poético en los dos sentidos, aparentemente antitéticos, del pensamiento poético y de la poética inmanente. En ambos casos, enfatizo la manera como esa vinculación entre trascendencia e historia se cifra, en la modernidad, en una reflexión sobre la poesía que, marcada por el problema de la fundación y el sentimiento de ilegitimidad, confronta deliberadamente dos formas de temporalidad: el tiempo del lenguaje y el tiempo de la historia. Teniendo lo anterior como gran contexto de lectura del poema moderno, en la tercera y última parte de la tesis discuto la manera como la escritura poética se desborda de los márgenes del poema y desgarrar su propia figura, insinuando un espacio intermedio, el de lo imposible, que no refiere ni a un “más allá” ni a un “más acá” del lenguaje y el pensamiento, es decir, que no responde a las categorías espaciales y temporales asociadas al binomio trascendencia / inmanencia alrededor de los cuales se estructuran los procedimientos interpretativos del lenguaje poético. Es en este último sentido que al poema puede pensársele, al mismo tiempo, como el exilio de la trascendencia en la modernidad que como el instante de irrupción de un lenguaje otro en su lenguaje. Con esa idea en mente, analizo con cuidado la emergencia, durante la modernidad, de la idea de una poética inmanente y su dependencia, a veces disimulada

y casi siempre obviada, a una codificación negativa de la trascendencia como principio inefable y a un presupuesto tácito del lenguaje como representación. Esta idea integra, alrededor del problema de la creación poética, una serie de conceptos –expresión, subjetividad y experiencia– a los cuales la escritura poética impone la dirección plenamente heterónoma de la trascendencia.

Este orden de preocupaciones, del que aquí proporciono sus grandes líneas argumentales, se origina en la lectura, que es siempre un encuentro anhelado y temido con la ausencia, de algunas trayectorias poéticas del siglo XX provenientes de dos vastas tradiciones literarias, la latinoamericana y la árabe (especialmente del Levante, Egipto e Iraq). El recurso a estas dos tradiciones hace indispensable, aunque sea de manera sucinta, explicar las razones que me motivan a ponerlas en relación para indagar en la problemática general de la tesis. En primer lugar, estas regiones, que la modernidad produce simbólicamente como su exterioridad y geopolíticamente como su periferia o frontera, como el espacio reticente pero indispensable para la propia expansión, establecen –cada cual de maneras específicas– una relación con la cuestión de la trascendencia que no responde de manera lineal ni armónica a las narrativas maestras de la modernidad, especialmente aquella, tan discutida, de la emergencia de un campo de lo literario del que (al asumirse que se erige sobre el trasfondo, a veces incluso las ruinas, de un vasto corpus vivo de textos sagrados) depende en gran medida tanto la elaboración de una concepción específicamente moderna de lo religioso como la delimitación, y subsiguiente separación, de esferas que se considera característica de esta era. Las tradiciones literarias que aquí me ocupan, y en general todas aquellas en las que se observa un tránsito abrupto, frecuentemente traumático, de un sentimiento “religioso” hacia uno secular e incluso laico de la literatura y el lenguaje, han levantado, de manera preponderante, una serie de cuestionamientos en torno a su grado de adecuación e inadecuación, y sus diversas formas de reacción o asimilación, a ese proceso de secularización, es decir, siempre buscando su integración al marco inmanente de la historia literaria, así como, de manera general, a las estructuras de la modernidad. Este esquema (de dependencia-rezago) tiene, desde un inicio, el enorme inconveniente de identificar la cuestión de la trascendencia con un complejo sistema de concepciones de lo religioso modernas y, por ende, oscurece su pertinencia para estudiar la problemática general de esta tesis, que no es en primer término la de echar luz sobre las dinámicas que los procesos de secularización imponen “al interior” de una tradición literaria específica y presuntamente “periférica”. Por importante, incluso indispensable, que sea plantearse esta última cuestión, eso que aquí llamo “poesía de la modernidad” referiría en realidad, desde tal óptica, a un examen crítico sobre las

implicaciones y condiciones de posibilidad de un proyecto, a escala global o “mundo”, de modernización literaria en el que se descubriría una y otra vez su origen, y acaso también su esencia, colonial. Aunque es claro que la producción literaria de estas regiones recurre con fuerza precisamente a sus legados religiosos en un sentido que compromete no sólo las narrativas del rezago y la dependencia (de fondo refractarias de un presupuesto de universalidad, ahora disfrazado de pluralidad, en el fondo ubicuidad, de “lo moderno”), sino lo que ha de entenderse tanto por religioso como por secular, la interpretación de ese hecho ha de ser siempre ambivalente: sí, por un lado, la crítica de esos legados jugó y sigue jugando un papel crucial para las élites intelectuales y políticas de estas regiones (y esto es cierto tanto en el Mundo Árabe como en América Latina) en la afirmación de la propia modernidad literaria y lingüística, como crítica de la tradición, se recurrirá a ella con no menos vehemencia, lo mismo desde frentes revolucionarios que conservadores, para confrontar, como crítica de la modernidad, toda clase de formas de dominación, interna o externa, colonial; de manera paralela, si por un lado se enfatiza en los valores estéticos de esas tradiciones una autenticidad, una irreductibilidad a los valores estéticos de la modernidad europea, esa misma especificidad, por otro lado, se defenderá como una forma específica de modernidad, cuyos valores “ahistóricos” (por ejemplo, la emergencia de un campo literario autónomo separado de la literatura sagrada) serían intrínsecos al desarrollo histórico “interno” de cada tradición y, por consiguiente, no privativos de su desarrollo europeo²⁸. Así, antes bien que situar la pertinencia de este corpus de poesía en el sentido de la crítica de una modernidad intrínsecamente colonial, lo que me interesa es enfatizar, y no resolver teóricamente, tales ambivalencias que, de manera general, no permiten al reflexionar sobre la modernidad confinar la cuestión de la trascendencia a sus concepciones dominantes de lo religioso, ni siquiera a nociones más ambiguas como la de espiritualidad, sino que la devuelve sistemáticamente a una reflexión sobre la exterioridad, y a una experiencia de lo inconcebible, donde lo poético compromete, y precede, a lo político como la impropiedad de lo moderno. Así, en el caso concreto de las trayectorias poéticas que aquí reviso, la preocupación sobre el lenguaje en referencia constante a tópicos asociados a la esfera religiosa se adivina

²⁸ Por poner sólo un ejemplo, el inmenso gramático y filósofo del lenguaje persa (en lengua árabe) del siglo X, Al-Ġurġānī, al plantearse la pregunta sobre cómo era posible que fueran bellos versos de valor profano, incluso obscenos, contrarios a los principios religiosos o paródicos del lenguaje coránico, concluía, luego de una difícil argumentación, que “la religión es autónoma de la poesía”. Planteamientos como el anterior han tendido a interpretarse de manera generalizada (como lo hizo el mismo especialista, Trabulsi, de quien tomo la cita en cuestión) como evidencia de la “modernidad” intrínseca de la reflexión filosófica y lingüística del mundo islámico. Véase Trabulsi, Amjad, *La critique poétique des arabes jusqu’au Vème siècle de la Hégire (XIème siècle de JC.)*, Damas, Presses de l’IFPO, 1956.

central²⁹, pero se caracterizan también por imbricarse con una reflexión y una serie de experiencias de lo histórico que reformula la cuestión de la trascendencia en un sentido explícitamente político, especialmente en la manera como se dialoga con los topos de las tradiciones místicas islámicas, judías y cristianas.

En lo relativo a la composición del corpus, he procurado que fuera representativo de las tensiones y preocupaciones estéticas, políticas e intelectuales que marcan la producción poética del siglo XX en estas dos regiones. Es difícil, en cuestiones de poesía y en general de literatura, establecer delimitaciones temporales precisas, más aun cuando se trata de tradiciones literarias cuya historiografía ha tendido a escribirse, desde una perspectiva colonial, estableciendo como punto de referencia la historiografía literaria europea, produciendo –como es caso particularmente agresivo de la literatura árabe– una ilusión de rezago, una inevitable asimetría, y toda clase de desplazamientos y superposiciones temporales descontextualizantes. En el caso de mi propio corpus, he intentado evitar el recurso a esas constricciones historiográficas por medio de la puesta en diálogo directa entre los textos, de sus encuentros y desencuentros “en ausencia”, salvo en lo relacionado con un punto preciso: es necesario enfatizar como un momento significativo de ruptura, para ambas regiones, la introducción del verso libre y el contacto con el modernismo y las vanguardias poéticas europeas y norteamericanas, que coinciden, también, con la emergencia de importantes movimientos de liberación en sus regiones. Lo anterior, asumiendo el riesgo de ser repetitivo, no debe entenderse ni como un parámetro impuesto desde el cual escribir la historia literaria, ni mucho menos como un proceso de asimilación marcado, ahora, por las relaciones mutuamente supresivas que el discurso teórico tantas veces ha establecido entre tradición y modernidad. Se trata, en todo caso, de un complejo encuentro en el que no debe asumirse que las preocupaciones de esa modernidad europea fueran ajenas o estuvieran dislocadas del desarrollo histórico del pensamiento poético, que dista de ser insular³⁰, de estas regiones. Para rendir cuenta de estas problemáticas, recurro a las dos

²⁹ Este último aspecto se ha estudiado con mucho más detalle en el contexto del Mundo Árabe que de América Latina, donde la reflexión sobre el lenguaje no siempre, de hecho raras veces, se pone en relación con el binomio religión-política. Además de los estudios, que sigo de cerca en esta tesis, de Huda Fakhreddine y Jeffrey Sacks, véase en particular, el magnífico trabajo de Muhsin J. Al-Musawi, que sitúa de manera precisa las relaciones entre religión, política y literatura en el contexto de una reflexión sobre el lenguaje en el mundo árabe, *Islam on the Street. Religion in Modern Arabic Literature*, Rowman and Littlefield, Plymouth, 2009, especialmente pp. 1-41.

³⁰ La postura que asumo en este trabajo es que las concepciones europeas y norteamericanas modernas de la lírica no desplazan ni se contraponen ni asimilan a las concepciones “tradicionales” de la poesía en el mundo árabe o hispanoamericano, sino que estas últimas producen, en su propia historia, tensiones, contradicciones, que reformulan y cuestionan un *legado común* con ese concepto europeo y colonial de lírica: allí donde la poética árabe se articula, por

obras, separadas en el tiempo, de César Vallejo y de Nazik al-Mala'ikah, que tienen un cierto carácter “fundacional”, es decir, donde la relación con lo precedente se vuelve un tema privilegiado que impone un marco de referencia a mi argumentación, vinculando con fuerza tres ejes temáticos: historia, lenguaje y trascendencia.

Con la excepción de César Vallejo, la mayoría de los poetas que estudio en esta tesis escribirán el grueso de su obra durante la segunda mitad del siglo pasado. Todos ellos se implican de maneras profundas y diversas en el orden de discusiones que he venido señalando, pero mi propia reflexión toma como eje rector el contraste entre dos poetas. Me refiero, en concreto, a la producción de la argentina Alejandra Pizarnik y del palestino Mahmud Darwish, en cuyos textos poéticos encuentro una profundidad y una virulencia que altera los presupuestos poéticos en torno a la cuestión de la trascendencia y los topos poéticos que se les asocian, especialmente los de la mística, que en ambos adquieren complejas implicaciones políticas y arduos cuestionamientos éticos. El resto de los poetas que aquí leo juegan, por tanto, el papel crucial de establecer contrapuntos, incluso líneas temáticas discordantes y adversas: en la inmensa obra del sirio Adonis y en la del egipcio Amal Dunqul, se determinan muchas de las trayectorias interpretativas que subyacen a la literatura árabe contemporánea, especialmente aquello que, al discutirse la dialéctica tradición /modernidad, impone a la reflexión sobre la trascendencia una dirección expresamente política y una reflexión sobre la historia; en un sentido crítico de esas grandes líneas que se juegan en la obra de Adonis y Dunqul, la poesía –tan poco estudiada– de la también siria Saniyah Salih, de la argentina Olga Orozco y de la mexicana Rosario Castellanos, juegan un papel de particular importancia en esta tesis, porque introducen poderosas reflexiones sobre las relaciones entre el lenguaje, la trascendencia y los procesos corporales que cuestionan, como aspiro a sugerir, la primacía del concepto de inmanencia, al mismo tiempo que subrayan su necesidad para la articulación de nociones de autonomía al interior del pensamiento poético de la modernidad.

ejemplo, como registro de la memoria colectiva (*dīwān*) al tiempo que como concepción del lenguaje poético profundamente imbricada con la doble cuestión de la revelación y la magia, ese mismo pensamiento poético árabe-islámico introduce y reflexiona, a lo largo de por lo menos seis siglos –a través de las reelaboraciones teóricas del neoplatonismo a manos de pensadores como al-Fārābī–, los elementos específicos de la concepción griega de la lírica, de las que no sobra subrayar que no son “occidentales” ni intrínsecas al desarrollo europeo moderno específico de ese concepto, que las recibe en gran medida por mediación islámica.

Primera parte: la negatividad premoderna de la expresión verbal

La primera parte de esta tesis se propone establecer un contexto –al mismo tiempo teórico que histórico– en el cual situar una investigación sobre la impronta de la noción de lo indecible sobre la poesía y el pensamiento poético de la modernidad. Se trata de una tarea que exige poner en relación el dominio moderno de la expresión literaria con una tradición de reflexión sobre la trascendencia que, dicho de manera general, la concibe como irreductible a toda elaboración conceptual y, por consiguiente, no acepta sino denominaciones negativas acerca de ella, sólo reconociendo en el lenguaje poético su única, aunque insuficiente, vía de aproximación. En su forma más acabada a manos de la escuela neoplatónica, esa manera negativa de aproximarse a la trascendencia originará, de manera simultánea, una doctrina y un género discursivo, la apófasis, que pronto entrará en contacto con las preocupaciones teológicas y filosóficas en torno a los textos sagrados de las tradiciones religiosas del judaísmo, el cristianismo y el islam, cuyo legado vivo persiste y emerge, de maneras a veces disruptivas, en la valoración moderna y secularizante del problema entero del lenguaje. La confluencia de ambas tradiciones en la conformación de la modernidad acontece siempre, por lo tanto, en la encrucijada de lo poético y responde a la necesidad de imaginar esa trascendencia absoluta (en un sentido que la modernidad identificará con lo expresivo) como indisociable de la revelación.

Que el legado de la apófasis elabora su concepción negativa de la trascendencia en solidaridad con el desarrollo de una reflexión filosófica sobre el lenguaje es una situación que, aunque en sí misma compleja, es de suyo evidente; sin embargo, la situación de lo poético al interior de esa reflexión no sólo es extraordinariamente difícil de precisar, sino que le impone una dirección inaudita a su razonamiento, dirección que referiré a la noción de lo indecible, inasimilable tanto para la teología como para el discurso filosófico de aspiración secular. En las siguientes páginas me propongo examinar la manera como la apófasis, al clausurar toda posibilidad de rendir cuenta de un principio absolutamente trascendente por medio del razonamiento discursivo, al que priva por lo tanto de todo fundamento, obliga a identificar radicalmente ese principio con el lenguaje poético que lo estipula. La crítica del sustrato referencial del lenguaje por medio del postulado, por sí mismo poético, de un principio absolutamente trascendente no otorga al lenguaje poético

únicamente la función de servir como mediación y límite de algún tipo de conocimiento de la trascendencia, sino que debe inscribir esa trascendencia indeterminable en la temporalidad de la metáfora. Mi principal interés reside, entonces, en situar los procesos de articulación del pensamiento poético moderno en un marco de preocupaciones que debe elaborar una concepción negativa de la trascendencia alrededor de un concepto de revelación indisociable del lenguaje como inscripción temporal y material de la trascendencia que se perpetuará, durante la modernidad, a través de las dificultades que impone al pensamiento la consciencia de su propio carácter metafórico.

Capítulo I. El legado de la apófasis en la expresión poética

No es una exageración afirmar que la poesía se encuentra asediada, más tal vez que ninguna otra actividad humana, por una plétora de figuras relacionadas con lo indecible, sea para aludir a su propia, imposible, definición, o bien para señalar hacia un origen o una finalidad situados más allá de toda forma de conocimiento e inaccesibles a cualquier esfuerzo de expresión o representación. Si bien contradictoria, esta observación general se impone, ya desde el inicio, como inevitable. Se trata de un trasfondo donde lo indecible no se presenta como un planteamiento acerca de los límites del conocimiento o del lenguaje sino en profunda solidaridad con la cuestión de la poesía, tratándose de uno de los tópicos de mayor importancia al momento de circunscribir y negociar las inmensas dificultades interpretativas y conceptuales que se desprenden del encuentro con el lenguaje excesivo del poeta: oculto en los fundamentos de múltiples tradiciones de pensamiento, la consciencia de lo indecible emerge en el sentido común que guía las discusiones modernas, incluso las más superficiales, sobre literatura y arte.

La poesía, una vez identificada de manera difícil a lo largo de la modernidad con el poema lírico (cuyos problemas de clasificación y definición, así como las complejas transformaciones de la terminología utilizada históricamente para estudiarlo, se hacen en todo momento eco de este orden de problemas), se instituye como el ejemplo paradigmático de la impronta que inflige lo indecible sobre el esfuerzo de aproximarse a la expresión artística en tanto pregunta filosófica: su presencia es de tal fuerza que se está tentado a concluir (mucho antes de haber siquiera comenzado a hablar) que lo indecible, en lo que concierne a la poesía, no designa solamente –en razón de la naturaleza del primero o la impotencia de la segunda– el “aquello” que no logra articular, sino al lenguaje poético mismo y, en tal sentido, se insinúa subrepticamente como una suerte de categoría que termina por aceptar el carácter inaprensible de su polimorfo “objeto” como un principio capaz de definirlo. Que lo indecible sea o no sea la categoría primaria hacia la que, en efecto, ha de desembocar sin remedio toda pregunta por el arte verbal o el arte en general, no es una suposición que aspire a confirmar a través de estas páginas: se trata, más bien, de hacer manifiesto un marco de preocupaciones modernas que anuda el problema de la poesía al de la negatividad con una fuerza tal que, al hablar de la expresión poética, se atisba la existencia de un espacio –vasto y vacío– donde, discretamente, terminan por fundirse los planos más importantes de una distinción que, acaso en razón de su enorme importancia, no siempre se hace explícita: por un lado, pareciera

cernirse sobre la expresión poética misma, sobre su manera de ser, y pensar lo indecible, en consecuencia, como un atributo que le fuera intrínseco; por otro, nos la muestra tendida hacia una realidad –oculta o inaccesible– irremediabilmente ajena (de la cual sería esta vez atributo lo indecible), llámese aquello que designa, llámese su origen o su finalidad. Tal contradicción, podría concluirse, tiene como piedra de toque una cierta ambigüedad al momento de precisar la atribución de lo indecible. Lo indecible puede ser, de manera intercambiable, lo mismo la finalidad que una propiedad intrínseca del lenguaje poético, al mismo tiempo interior que exterior a éste, porque, una vez que entra en contacto con su expresión metafórica, cuyo fallido propósito sería el de apresarla, pareciera confundirse, disolverse en ella, destejendo a su paso la fina dialéctica entre trascendencia e inmanencia sobre la cual se habría establecido con anterioridad su diferencia. Tal ambigüedad se desprende del proceso mismo de formación del sistema de lugares comunes en torno a la poesía que tiene, como es bien sabido, una gran profundidad histórica, al grado de comprometer toda separación analítica (como me gustaría sugerir a lo largo de este capítulo) entre la reflexión sobre el lenguaje y la creación verbal.

Ahora bien, el uso que he estado dando hasta el momento a la palabra “indecible” es sumamente amplio: el rango de nociones que refieren a aquello que no puede (o debe) ser dicho, que puede denominarse lo indecible en general, suele ser complejo en las lenguas y posee toda clase de matices que requieren de alguna toma de postura previa por quien lo investiga. La noción de lo indecible pertenece a un conjunto interdependiente de términos como lo inefable, lo innombrable, lo impronunciable o lo inenarrable que, aunque se derivan de aspectos bien diferenciados del fenómeno lingüístico, no deben tomarse por el mero correlato negativo de una imagen positiva del lenguaje... ¿Por qué hablar, pues, de lo indecible y no de cualquier otro de esos términos? ¿Y por qué justamente en relación con la poesía? Lo inefable, por ejemplo, pareciera ofrecer una alternativa mucho más “prestigiosa” que lo indecible para reflexionar sobre el arte, no sólo en razón de su uso privilegiado en las tradiciones filosóficas medievales y modernas “occidentales”, sino porque facilita una cierta codificación de la oscuridad que circunda la poesía como problema y objeto de conocimiento. Lo inefable, de tal manera, se sitúa en la culminación misma de un procedimiento intelectual donde, de acuerdo con un razonamiento causal, se reconoce un límite absoluto a lo que puede decirse y conocerse por medio de un lenguaje, volviendo a este último tan innecesario como el esfuerzo mismo de articulación que exigiría. Al interior de este esquema, lo inefable adquiere una preeminencia conceptual por encima de, por ejemplo, lo innombrable o lo inenarrable (que

sólo niegan aspectos específicos del proceso discursivo) justo porque, en su desarrollo histórico, impone, como preocupación central en torno al problema entero del lenguaje, la determinación de su finalidad. Lo indecible, por el contrario, habita una región no reconocida al interior de ese razonamiento; introduce una negatividad “distinta”, asimétrica, de la de lo inefable; un suceso caótico por gracia del cual aquello que una forma de racionalidad reconoce como innecesario, contingente, interrumpe ese razonamiento, transformando su lenguaje en una verdadera congregación de silencios. Los silencios de lo indecible no imponen sobre el lenguaje, porque son su realización, ni un origen ni un límite³¹, sino que iluminan una serie de agrietamientos al interior de lo enunciado que lo impulsan a ceder su lugar a un “algo” otro que, negado o ignorado, no puede deducirse de un razonamiento formal ni postularse como un principio absoluto. Lo indecible se describiría, en su pura contraposición a lo inefable, como el desorden inmanente del enunciado, como una pugna del silencio por nacer como acto de habla, donde las relaciones de necesidad que presupone en un primer momento lo inefable se ven obligadas a reconocer su parentesco con el orden de la prohibición, del terror, de la vergüenza. Lo indecible, de tal forma, se revela de un alcance enorme, porque allí donde lo inefable refiere a un límite exterior impuesto a la capacidad de elaboración conceptual por medio del lenguaje, lo indecible, en cambio, no permite trazar esa frontera en ningún lugar preciso; implica algún grado de contaminación entre esferas distantes, cuidadosamente separadas por procedimientos racionales; refiere, pues, a una ruptura nacida del lenguaje en tanto práctica que atrae ese domino conceptual de lo inefable hacia ella, resistiendo su separación y multiplicando sus expresiones.

La formulación dogmática de lo inefable, entonces, trazaría siempre, en secreto, la historia de su distinción –de la que proceden las instituciones históricas del pensamiento poético– de lo indecible. Tal distinción sugeriría una confusión previa de ambos términos al interior de un proceso donde lo indecible del lenguaje, ante el postulado de un límite absoluto y las restricciones de un razonamiento lógico, termina por codificarse como un “algo” absolutamente exterior a él, es decir,

³¹ La idea de límite no impone sobre la reflexión una negociación racional que se establece desde el dominio de la lógica, sino, como observó Derrida a propósito de la idea de origen, dos tipos de orden que “se coordinan simultáneamente”: “secuencial y de mandato”. La siguiente cita, referida a la palabra *Arkhé*, puede traducirse casi directamente a la idea del límite que entraña lo inefable, que se puede pensar de tal suerte como un origen en el final, como un archivo negativo, porque, al suponerse un “allí” donde las cosas comienzan, se debe imaginar también el “allí” donde terminan, la enciclopedia de las cosas destrozadas: “Este nombre coordina dos principios en uno: el principio según la naturaleza o la historia, *allí donde* las cosas *comienzan* –principio físico, histórico u ontológico–, mas también el principio según la ley, *allí donde* los dioses o los hombres *mandan*...” Derrida, Jacques, *Mal de Archivo. Una impresión freudiana* (trad. Paco Vidarte), Ed. Trotta, 1997, p. 9 [cursivas del autor].

como inefable. Ahora bien, esta cuestión, cuyo desarrollo corre paralelo a la articulación de la poesía como problema filosófico, se revela en lo más fundamental como una preocupación, teñida a veces de desconfianza, por el trabajo extraño de una figura específica: la del poeta. En una serie de excursos en torno a la “historia de la teoría de la poesía” (en contraste con una historia de la poética), E.R. Curtius describía la importancia del tópico relativo a la locura divina del poeta en los siguientes términos:

La teoría de la locura divina de los poetas aparece expuesta, como se sabe, en el *Fedro* de Platón (que no se conocía en la Edad Media); además se encontraba, en forma diluida, en muchas obras de la tardía antigüedad, y pasó a la Edad Media como uno de tantos otros lugares comunes (...) La teoría de la ‘locura del poeta’ proviene en última instancia de la profunda idea de la inspiración divina de la poesía, idea que surge una y otra vez y constituye algo así como una consciencia esotérica del origen divino de la poesía.³²

El comentario de Curtius posee la virtud, como punto de partida, no sólo de recordar la genealogía del grupo de tópicos acerca de lo indecible en general al que aludo, sino de ayudarme a nombrar en voz alta el “objeto” al que con más fuerza se le ha asociado, consubstancial de la poesía, y que aquí se consigna bajo la noción tanto de “inspiración divina” como de “consciencia esotérica” de su origen divino. Acabo de decir: “nombrar su objeto”. La misteriosa fuente del lenguaje poético, pensar que el lenguaje poético procede de una fuente, en la tradición que describe Curtius, alude de manera precisa a la emergencia al interior de una lengua común de una palabra impropia de la palabra humana y, en un sentido derivado, sugeriría que la relación de la negatividad con la poesía no se habría alzado sino allí donde a ésta se le puso previamente en relación con las categorías e instituciones que se mostraron capaces, durante milenios, de agrupar las metáforas que encarnan – y desplazan– la intuición, y sobre todo la experiencia, de *aquello* radicalmente trascendente al mundo y al lenguaje. A lo largo de los siglos, e incluso en las sociedades más secularizadas, la cuestión de la trascendencia dominará –de manera tácita o explícita; como presencia viva o rumor distorsionado– la utilización privilegiada de los tópicos en torno a lo indecible, piezas clave en la articulación institucional e histórica tanto de la esfera moderna de “lo religioso” como del discurso teológico. Sin embargo, el reconocimiento de esa relación y de esa supervivencia histórica de la trascendencia en las figuras modernas de lo indecible no elabora por sí sola la imagen de su proceso de formación, que corre siempre el riesgo, al suponer su impronta sobre la modernidad, de darse

³² Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina* (trad. de Margit Frenk y Antonio Alatorre), Ciudad de México, FCE, 1948/1975, Vol. 2, pp. 667-68.

por sentada como un razonamiento premoderno en torno al lenguaje. Una manera de rendir cuenta de la determinación de estas preocupaciones sobre el pensamiento moderno que no tome las parejas divinidad/poesía y lenguaje/revelación como un mero dato histórico o un tópico a archivar, es considerar que aquello que con mayor fuerza logra establecer, desde lo más profundo del tiempo y sus archivos, una identificación ineludible del lenguaje poético con la divinidad, es la institución del nombre, categoría que se abstrae de un gesto trascendente, el nombrar, que facilitará imaginar lo propio de la divinidad, la creación, como lo definitorio de lo humano. ¿En qué términos se organizan, entonces, los conceptos en torno a lo que no puede decirse a partir de una relación primaria entre el nombrar, pronto entendido como capacidad y luego poder de determinación, y la poesía? Este cuestionamiento seminal en torno al origen del discurso poético supone la producción paralela, simétrica, de un nombre y un objeto que, a grandes rasgos, describe un trayecto intelectual que intentará asimilar la trascendencia del nombrar en un “qué” o un “aquello” (“¿qué nombra el poema?” “¿hacia qué tiende la expresión poética, de qué proviene?”) privado por completo de contenido referencial.

Ese “qué” y ese “aquello”, atrapando en la vaciedad de un signo la trascendencia que circunda y oculta al lenguaje poético como un aura, cuestiona y señala, respectivamente, hacia la capacidad del lenguaje de aprehender, de *integrar* en sí mismo lo remoto (sin importar cuán remoto), ajeno a la experiencia o todavía no entregado a ella. La conexión entre divinidad y lenguaje poético, la “consciencia esotérica de un origen divino de la poesía”, va a preferir entonces formularse como una duda sobre el poder del lenguaje de ser vehículo de conocimiento³³ (presuponiendo de tal manera un origen divino del conocimiento), lo cual difícilmente ha de llevarse a cabo sin que se haya establecido con prioridad la intuición de un “aquello” del todo ausente y que está impelido—desde una concepción predeterminada de su finalidad— a representar. El carácter indecible de la expresión poética no se deja imaginar ya, de acuerdo con lo anterior, como la expresión de un vínculo entre lenguaje y divinidad sino en la medida en que el nombre se percibe como un síntoma de impotencia a partir del cual se deduce la finalidad epistemológica del lenguaje. El nombrar, sin embargo, en todo momento excede a la institución del nombre, al que no reconoce como su

³³ El tópico acerca del carácter divino de la expresión poética se elabora, en el pensamiento griego clásico, en el contexto de un conjunto de especulaciones sobre la capacidad del lenguaje de permitir el conocimiento y alcanzar la verdad, profundamente escépticas en muchas ocasiones. La importancia de esta actitud de desconfianza epistemológica hacia el lenguaje en el pensamiento griego la tomo del estudio, que enfatiza y analiza su importancia en la comprensión de la teoría del lenguaje antigua, de Finkelberg, Margalit, “Greek Distrust of Language” en S. La Porta y Del Shulman (eds.), *Poetics of Grammar and the Metaphysics of Sound and Sign*, Leiden, Brill, 2007, pp. 81-88.

culminación: lo indecible no puede surgir de una lucha con el propio lenguaje para hacerlo rendir cuenta de la ausencia si esta última no ha quedado ya inscrita en el nombre como una ley que prohíbe o permite pronunciarlo; testimonio de un sentimiento de impotencia, la consciencia de lo que no puede decirse subsiste y se alimenta de la comprensión súbita de que, ante el inabarcable universo de lo aún no nombrado, el nombre no se tiende como un puente, como un paciente dispositivo de mediación, sino como el recordatorio de una separación infranqueable.

En esta relación epistemológica entre el nombrar y la trascendencia, por completo mediada por la institución del nombre, la inserción de la noción general de un límite del lenguaje en tanto indisociable de la expresión poética, de un límite que no puede pensarse o conocerse “desde afuera”, se siente al mismo tiempo necesaria que difícil de precisar. Esta dificultad reside justamente en la manera como fuerza a codificar, siempre en su interior, una noción tácita de trascendencia: en un principio, el conjunto de objetos que asumen el valor de lo que no puede decirse, así lo nota un estudioso de este problema como Franke³⁴, sería tan heterogéneo –perverso y polimorfo– como aquello que pudiera llegar a asumir, de manera más o menos contingente, un valor desconocido o deliberadamente suprimido en un discurso, es decir, el valor de lo indecible en general. Y la cuestión no tendría por qué ser en lo absoluto problemática si no fuera porque ese valor incógnito, por sí mismo garante de la finalidad epistemológica del lenguaje, no se establece jamás desde la idea de su contingencia, sino desde la de su necesidad: la duda en torno al poder del lenguaje de producir conocimiento y alcanzar o develar la verdad no se plantea en su historia *como problema* sino a través de la suposición de un principio absolutamente inefable y no solamente de un algo que –por las razones que sean– no puede decirse.

Tal postulado de trascendencia absoluta pareciera entonces, de manera curiosamente contradictoria, fijar esa “consciencia esotérica de un origen divino del lenguaje” en una idea de exterioridad y, de manera más específica, en un concepto de referencia³⁵ capaz de determinar tanto su

³⁴ “Claims concerning the inadequacy of language to describe experience are, of course, encountered in all kind of discourse: literary, religious, artistic and philosophical alike”. Franke, William, *On What cannot be Said. Apophatic Discourses in Philosophy, Religion, Literature, and the Arts. Modern and Contemporary Transformations*, Vol.2, Indiana, University of Notre Dame Press, 2007, p. 3. Para una discusión más detallada sobre el problema de la multiplicidad de formas que puede tomar lo indecible en la expresión literaria y las dificultades que entraña establecer su relación con la tradición apofática, véase Franke, William, “Varieties and Valences of Unsayability” en *Philosophy and Literature*, Vol. 29, N. 2, John Hopkins University Press, 2005, pp. 489-97.

³⁵ Entiendo referencia, de manera general, como una forma de vinculación específica entre las expresiones lingüísticas y aquello que se supone exterior a ellas, es decir, como perteneciente a un universo de entidades extralingüísticas. Ese concepto es, por supuesto, sumamente complejo, porque puede entenderse (por lo menos) lo mismo como un valor

finalidad como sus formas de vinculación. Sin embargo, al tomarse esa referencia por lo exterior al lenguaje, se corre siempre el riesgo de confundir una intuición de lo infinito, en sentido estricto inefable, con una serie de objetos sin duda incontable, pero en potencia cognoscibles, determinables. Y, justo en la medida que encarna, incluso si de manera meramente nominal, lo radicalmente trascendente, tal idea o cualquier otra de “divinidad” sería, de tal suerte, tan sólo el parámetro más extremo, la prueba más dura, a la que puede someterse la capacidad de representación de un lenguaje, cuestión esta última alrededor de la cual la antigüedad tardía articulará una tradición filosófica y un género discursivo, la apófasis, cuya “experiencia”, de acuerdo con Franke nuevamente, “(...) is quintessentially linguistic”³⁶. Por qué es esencialmente lingüística puede contestarse –tentativamente, dando tímidos pasos en la cuestión– suponiendo que el concepto mismo de referencia (el germen de una teoría de la referencia) se inscribe como la inquietante presencia de lo radicalmente trascendente en el corazón mismo de la reflexión filosófica sobre el lenguaje: cualquier noción de referencia, justo porque instituye –desde el interior del lenguaje– la consciencia de aquello que le es absolutamente exterior, no permite la experiencia de esa exterioridad sino *en* el lenguaje, revelándose circularmente como su “consciencia esotérica”.

Así, postular lo absolutamente exterior desde esa interioridad del lenguaje sugiere un esfuerzo constante de disimular la dependencia primaria de la referencia a esa “consciencia esotérica”. Esto, en primer término, porque en ese esquema se termina por elaborar la trascendencia como el efecto de una oposición entre exterioridad y lenguaje, es decir, de manera siempre residual a un procedimiento formal y racional. El postulado de un “qué”, exterior e incognoscible, requiere ahora, en consecuencia, la caracterización del lenguaje como medio y efecto de una relación intencional entre la consciencia de un sujeto y un objeto que le es trascendente. La inefable trascendencia, postulado esotérico del lenguaje inherente a la formación histórica de un concepto positivo de referencia, se deduciría ahora, de manera eminente y para probar su necesidad, de la negación progresiva de todo elemento referencial. Y, sin embargo, el esfuerzo mismo de representación de esos trascendentes (de los que se infiere o en los que se disuelve una trascendencia absoluta: la dura prueba a la que se somete al lenguaje, la que demuestra su impotencia última o su límite) no

intrínseco de todo enunciado que como la acción misma de señalar, del todo pragmática, que determina una finalidad a la expresión. En ambos casos, sin embargo, me limito solamente a enfatizar, por medio de ese término, la emergencia de una conceptualización del fenómeno lingüístico a partir de la oposición, siempre mediada por un procedimiento interpretativo, entre lo interior y lo exterior.

³⁶ *Ibid.*, p. 3.

parece nacer de la segura puesta en escena de la consciencia de un sujeto en relación con un objeto, sino de una ausencia que precede y cuestiona la estabilidad de esas posiciones, y que no permite decir que esa trascendencia se sitúe más de este lado que del otro de las fronteras de un nombre. Qué problema, entonces y en concreto, presenta la trascendencia desde un principio al esquema que la identifica con la referencia, no puede contestarse sin reconocer esa interioridad del lenguaje poético como exterioridad, como si la respuesta a su “qué” estuviera ya impregnada en las múltiples digresiones que la alejan. Y es que la misma fuerza que obliga al lenguaje a callar, la suposición de un límite absoluto y de una referencia por definición incognoscible, hace que el lenguaje, por un lado, se multiplique tratando de alcanzarla, y por otro, que se vuelque sobre sí mismo forzando a reconocer ese límite y esa referencia como postulados poéticos, y esotéricos, mucho antes que lógicos y teológicos. La proporción entre lo interior y lo exterior, en consecuencia, se revela continuamente alterada y, en términos históricos, este problema de desmesuras responde a las dificultades que entraña, como pondrá en evidencia la codificación negativa de la trascendencia por la apófasis, de distinguir lo poético de lo teológico, el razonamiento formal de la práctica discursiva.

Si comenzamos, entonces, con una larga digresión sobre el lenguaje poético sin exponer detalladamente la apófasis en tanto tradición de reflexión filosófica sobre la trascendencia, es justo para evitar que la relación entre ambas se establezca, *de facto* y por pura analogía, valiéndose de la amplia categoría de lo indecible como principio de comparación, es decir, para *evitar* producir la relación entre poesía y trascendencia como derivada de una especulación teológica y filosófica en torno a una *trascendencia absoluta*. La relación entre apófasis y expresión poética ha sido por sí misma un tópico de aparición recurrente, tópico a fin de cuentas tributario de la disputa histórica entre el filósofo y el poeta, pero no se establece sino para ilustrar, sin necesariamente analizar, su distinción o su semejanza, que se encuentra en todo momento cuestionada, en un sentido u otro, por el lenguaje profético y poético de la revelación³⁷. Así, en un estudio comparado sobre la tradición apofática tanto en la mística islámica como en la cristiana, por poner un muy interesante ejemplo reciente, Michael Sells hacía la siguiente observación:

³⁷ Gershom Scholem notó con fuerza que las tradiciones griegas, y en particular las neoplatónicas, entran a lo largo de la Edad Media en tensión con la interpretación del lenguaje poético del texto sagrado, y que la expresión histórica de esa tensión será justamente la teología, que debe enfrentar la noción abstracta del Uno y sus emanaciones, el Dios de Plotino, con el Dios bíblico; tensión a la que yo referiré siempre, incluso en la modernidad, al problema de la metáfora como indisoluble de un concepto inasimilable de revelación. Scholem escribe: “Se trata de la tensión entre las fuentes originarias de su mundo religioso en los escritos canónicos, recibidos como revelación, y el mundo del pensamiento especulativo...” Scholem, Gershom, “La confrontación entre el Dios bíblico y el Dios de Plotino en la antigua cábala” en *Conceptos básicos del judaísmo*, Madrid, Trotta, 1970/2000, p. 11.

Of course, apophasis is not the only discourse that cannot directly name its subject. Poetry, drama –almost any form of art– risks being trivialized when its meaning is defined and paraphrased discursively. Anyone who has attempted to explain discursively the humor of a joke knows how the humor disappears when removed from its performance. Apophatic texts have suffered in a particularly manner from the urge to paraphrase their meaning in not apophatic language.³⁸

La observación de Sells relaciona dos fenómenos por analogía: expresión artística y discurso apofático tienen como rasgo común la imposibilidad de nombrar aquello de lo que hablan y no poder ser sometidos a una paráfrasis sin perder algo intrínseco, constitutivo, pero de suyo indeterminable; tal analogía, por supuesto, establece también una línea divisoria e invisible entre ambos: al último se lo conceptualiza como un fenómeno discursivo específico a un orden de reflexión y a un tipo de experiencia que, aunque susceptible de ser separado de la expresión artística, compartiría con ella el rasgo esencial de resistir traducciones o explicaciones; al mismo tiempo, la importante observación concerniente al hecho de que lo indecible no es susceptible de ser separado de su performatividad, sugiere que la apófasis es una función discursiva que, si bien tiene entre sus características el carácter poético de su expresión, no puede tampoco definirse a partir de éste. Dicho de otra forma, esta posición obligaría a separar de manera tácita el contenido doctrinal de la apófasis de su elaboración discursiva concreta; separar, pues, el razonamiento apofático (en tanto trayectoria filosófica que conduce a la aserción, que sólo puede ser sucedida por el silencio, de que el lenguaje no es capaz de nombrar un principio trascendente sin producir aporías) del discurso apofático en tanto esfuerzo poético concreto de *representar* lingüísticamente lo indecible³⁹.

La importancia de esa serie de distinciones –de las que participa a final de cuentas los desencuentros históricos entre la teoría de la poesía y la poética– está fuera de duda, pero tiene la desventaja de oscurecer la naturaleza del vínculo entre la expresión artística y la tradición apofática y, por añadidura, la que hay entre la reflexión filosófica, el discurso teológico y el lenguaje poético. La cuestión –y sobre todo en sus orígenes– no presenta la duda epistemológica en torno al lenguaje en pureza: la elucubración filosófica en torno al lenguaje y el estudio gramatical y filológico de la lengua histórica (lengua poética por excelencia) coinciden siempre, para la apófasis, en un gesto, el acto mismo de nombrar, que no puede ser ya entendido solamente como un mero zurcir, como

³⁸ Sells, Michael, *Mystical Languages of Unsayings*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, p. 4.

³⁹ Es claro que Sells intenta determinar a la apófasis en tanto género discursivo. Así, afirma que utilizará el término de apófasis sólo “for those writings in which unnameability is not only asserted, but performed”. Sells, *Ibid.*, p. 3.

si se tratara de un manto desgarrado, la visión de lo real tendiendo hilos invisibles entre la conciencia y los objetos del mundo. El punto nodal de esa reflexión, puesto que de él se desprenden sus principales presupuestos epistemológicos, es, como dije, no una pura comprensión del lenguaje como medio o vehículo de conocimiento, sino la institución poética del nombre que, en su dimensión lógica, permitiría suspender –siempre ilusoriamente– la dependencia del pensamiento a las prácticas discursivas.

En este último punto, debo insistir –por obvio que sea– en que, al hablar del nombre en tales términos, me refiero en concreto a una categoría que impone precisamente un horizonte a las prácticas discursivas: se trata, en suma, de una clase de palabra que se deduce del gesto –un instante de encuentro: una necesidad, una desnudez– sobre el que se edifica la organización racional del problema del lenguaje; instante disruptivo del nombrar que, una vez instituido el nombre, se intenta vanamente identificar como un poder de representación. Esta precisión, en lo que concierne a la tradición de la apófasis, es especialmente importante porque, en su planteamiento mismo, pareciera mostrar una interdependencia al extremo problemática entre los dos elementos –lo poético y lo metapoético– que la componen. Pierre Hadot, al analizar esta tradición de pensamiento, hace una caracterización de ella que resalta precisamente la dependencia de la reflexión sobre la trascendencia al potencial autorreflexivo del lenguaje. La cuestión exige, para Hadot, delimitar desde un inicio el alcance de la apófasis, como haré a lo largo de este trabajo, más allá de su denominación frecuente como teología negativa:

Le terme d'apophatisme [al contrario del de teología negativa] a l'avantage de ne désigner que le sens général d'une démarche de l'esprit visant une transcendance à travers des propositions négatives. Cette démarche apophatique, dont la théorie est déjà en germe chez Platon, a été systématisée dans la théologie platonicienne, puis dans la théologie chrétienne, dans la mesure où celle-ci est l'héritière du platonisme (...) Cette extension de l'apophatisme peut s'expliquer par la condition propre au langage humain, qui se heurte à des limites insurmontables s'il veut exprimer par le langage ce qui s'exprime par le langage : l'apophatisme est un signe, une chiffre, de l'indicible mystère de l'existence⁴⁰.

Hadot deja muy claro que la aproximación a la apófasis ha de hacerse con atención a las características del proyecto espiritual que la rige: su carácter teológico no se suprime aquí para desnudar los rasgos descarnados de un procedimiento lógico o para prevenir su potencial dogmático, sino para evidenciar una potencia espiritual que desborda tanto lo lógico como lo teológico por

⁴⁰ Hadot, Pierre, *Exercices spirituels et philosophie antique*, París, Albin Michel, 1993, p. 239.

completo. En lo más concreto, sin embargo, es importante notar la manera como ese trayecto espiritual, para Hadot, entra en relación directa con el problema del lenguaje al interior del pensamiento apofático: la extensión histórica de la tradición negativa –que puede rastrearse desde sus gérmenes en Platón hasta su huella en el positivismo lógico del siglo XX– se explica por una condición “propia” del lenguaje humano que Hadot describe en términos de “exprimer par le langage ce qui s’exprime par le langage”. Tal propiedad es compleja y es alrededor de ella que quisiera centrar mi descripción sobre el tipo de vínculo que se labra entre la tradición de la apófasis y el lenguaje poético, crucial (como espero lograr argumentar) para la articulación del pensamiento poético moderno.

¿Cómo aproximarse a esa interdependencia entre trascendencia y expresión a la que se impone, sin embargo, como mediación y medio, la institución de un nombre entendido ya, en cierto modo, como la posibilidad misma de su interpretación? En esta primera visión que Pierre Hadot ofrece de la tradición apofática, la trayectoria entera de la apófasis se desprende de una propiedad del lenguaje, claramente auto-reflexiva, que le permite volver sobre sí mismo para producir series potencialmente infinitas de proposiciones sobre un “aquello” que se expresa en él; dicho de otro modo, el hecho de que lo que no puede ser nombrado, y que no puede bajo ninguna circunstancia ser conocido, puede ser sin embargo nombrado como “innombrable”⁴¹. Es inevitable subrayar en este punto que la idea de una impotencia consubstancial al lenguaje corre paralela de aquella otra de un lenguaje que se define por su poder de nombrar y, más importante tal vez, que sólo en la medida que el lenguaje se vuelca sobre sí mismo, ese poder de nombrar se encuentra de súbito desbordado por el infinito que contiene. Para esclarecer esta cuestión –la de ese volcarse sobre sí mismo del lenguaje que traslada el plano de la trascendencia a su interior por medio de la puesta en marcha de una serie de negaciones–, es importante detenerse a reconsiderar esquemáticamente los rasgos históricos de la apófasis y sus principales características filosóficas en torno al problema del lenguaje.

⁴¹ Agamben sintetiza este problema afirmando que “Para quien medita sobre lo indecible, es una observación instructiva indicar que aquello de lo que no se puede hablar, el lenguaje puede, no obstante, nombrarlo...” Agamben, Giorgio, *Idea de la prosa*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 1985/2002, p. 115. Este planteamiento implica, por supuesto, otra situación de raíz contradictoria o incluso paradójica: “If an ineffabilist takes something to be absolutely ineffable (...), then, by uttering the word ‘ineffable’, he either runs into self contradiction or the word uttered is just a meaningless sound” Chien Hsing-Ho, “Saying the Unsayable” en *Philosophy East and West*, University of Hawaii Press, Vol. 53, N. 3, 2006, p. 420. Este tipo de razonamientos se han dirimido en su historia, naturalmente, en el terreno de la lógica; sin embargo, su interés para esta investigación reside en primer lugar, como intento sugerir a lo largo de este capítulo, en que muestran hasta qué punto el problema de lo indecible presupone una serie de tomas de posturas en torno al estatus ontológico del lenguaje poético mismo.

La palabra apófasis, en sus orígenes, designaba específicamente la negación en la tradición lógico-gramatical griega; su etimología, como se suele enfatizar desde un inicio al estudiarla, obliga a pensar la negatividad como un procedimiento siempre secundario a un enunciado primario⁴²; Hadot, sin embargo, insiste en que, para el pensamiento antiguo, es más bien la noción de *aphairesis*, abstracción, la que va a determinar la formación de una tradición apofática en su elaboración por la escuela neoplatónica: se trata, indica este estudioso, de la operación del pensamiento por medio de la cual se intuye “una forma o una esencia” separando y suprimiendo todo aquello que le es contingente; así, el camino por medio del cual el pensamiento llega de lo complejo a lo simple, sería un proceso sistemático de negación (al que aludiría la apófasis) de una serie de proposiciones afirmativas (al que se le codificará con el nombre de catáfasis, afirmación)⁴³. Por supuesto, este método conducirá a la intuición de realidades cada vez más y más abstractas, principios simples e indivisibles: “le point, la monade, l’être, l’intellect”⁴⁴. La escuela neoplatónica, a partir de Plotino, introducirá la idea (en una reevaluación de la doctrina del primer motor inmóvil de Aristóteles) de que tales principios deben, en consecuencia, derivar de principios que los trasciendan hasta llegar por necesidad al postulado lógico de un principio de todos los principios, causa de sí mismo –pensamiento que se piensa a sí mismo– que, por tanto, no puede ser conocido, sino *sólo dicho*. Es a través de los discípulos de Plotino, particularmente a partir de Proclo, que el término de *aphairesis* será desplazado por el de *apophasis*⁴⁵. ¿Qué implica, al momento de pensar el lenguaje, que los principios últimos sólo puedan ser dichos? Implica que, puesto que son inaccesibles a la razón humana, el lenguaje es el único –aunque imperfecto– espacio posible para su manifestación a la consciencia ciega; dicho de otro modo, que su elaboración como nombres, primero, y como enunciados después, no es sólo el efecto de una imposible aproximación conceptual, sino que implica algún tipo de participación existencial con ellos en el dominio plenamente metafísico del lenguaje. Se observa ya en el término apófasis, pues, una prelación no reconocida, implícita, de

⁴² Por el prefijo negativo *apo-* y *phasis*, que designa tanto al habla como a la aserción; el término se traduce a veces al inglés, incluso, como “to speak away”; el español “desdecirse” y el francés “se dédire” dan también aproximaciones adecuadas. En el contexto de las tradiciones filosóficas del Medio Oriente, sin embargo, por ejemplo en el islam, el término no se traduce directamente del griego y no deriva morfológicamente un término compuesto de sentido negativo a partir de un término “original” positivo, sino que prefiere un término general descriptivo del gesto mismo subyacente al proceso de aproximación a la trascendencia, *tanzīh*, “despojar, purificar”, que no focaliza la dialéctica entre lo primario y lo secundario en su aproximación a la trascendencia.

⁴³ Hadot, Pierre, *Op. cit.*, pp. 240-241.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 244.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 246.

lo indecible, que ataca con virulencia el contenido mismo del enunciado, su *dictum*, sobre la mera aceptación de lo inefable como referencia absolutamente desconocida.

Si recordamos, a vuelo de pájaro, uno de los textos fundacionales de la visión platónica del lenguaje, el *Cratilo*, donde se discute si los nombres son convencionales o naturales y, en última instancia, si permiten o no el conocimiento de aquello que nombran, la cuestión del nombre nos remite –al menos en la conclusión que ha pasado a la historia como el meollo teórico y epistemológico de dicho diálogo– a la idea de que, entre conocer las cosas por ellas mismas o conocerlas por sus nombres, el mejor camino es conocerlas por ellas mismas. Así leemos a Sócrates, al final de su discusión con Cratilo, afirmar: “How to learn and make discoveries about the things that are is probably too large a topic for you or me. But we should be content to have agreed that it is far better to investigate them and learn about them through themselves than to do so through their names”⁴⁶. La actitud que ya se intuye en el *Cratilo*, de acuerdo con Sara Rappe, estudiosa del neoplatonismo y en particular de Plotino, elabora un “objetivismo ontológico” donde el lenguaje “refers to and depends on the existence of real entities that directly inform linguistic usage”⁴⁷. El universo de reflexiones en el que tiene lugar la conceptualización del lenguaje en términos de un objetivismo ontológico es, empero, complejo y no se deja reducir a ese “meollo” teórico: la amplitud de temas que abarca el *Cratilo* (desde el problema de la elaboración, asignación y elección del nombre propio, pasando por su etimología, su simbolismo sonoro y su estructura morfológica, hasta la discusión sobre la posibilidad de su origen divino, por citar sólo algunos) permiten sugerir que el telón de fondo de ese “objetivismo ontológico” es la imaginación social misma en torno al fenómeno lingüístico; un despliegue de concepciones y prácticas que tiene como común denominador la fascinación por una dimensión fundamentalmente metafórica del nombre capaz de encarnar el doble problema del lenguaje y la verdad en su conjunto. Lo que aquí presenciamos es una situación donde la visión del lenguaje como dispositivo (que permite lo mismo el conocimiento que su transmisión, por ejemplo) se muestra difícil de conciliar con el hecho de que él mismo se trata de un objeto entregado al proceso de conocimiento cuyo estatus de “entidad real”, sin embargo, no se reconoce apenas sino en términos de irrupción o invasión.

Para entender esta suerte de invasión no deseada del lenguaje en el mundo –que ocurre en el nombre y como nombre–, es necesario volver, con el fin de detallar su dependencia de lo poético,

⁴⁶ *Cratilo*, 439b, *apud*. Finkelberg, Margalit, *Op. cit.*, p. 86.

⁴⁷ Rappe, Sara, *Reading Neoplatonism. Non-discursive Thinking in the Texts of Plotinus, Proclus, and Damascius*, Nueva York, Cambridge University Press, 2000, p. 26.

al carácter metalingüístico del procedimiento intelectual de la apófasis. La reflexión sobre el nombrar propia de los pensadores neoplatónicos se sostiene –al igual que en el *Cratilo*– sobre la duda epistemológica de que el nombre sea capaz de permitir conocimiento sobre lo nombrado. Tal duda presupone la intuición, o más propiamente la reminiscencia, de un estado hipotético (u originario) en que nombres y cosas confluyen naturalmente; en que los primeros no se insinúan como el síntoma de un agrietamiento intrínseco a nuestra facultad de conocer el mundo, sino como una suerte de plenitud en que realidad y sentido se funden y reproducen incesantemente. La apófasis opera sobre la base de esa ruptura y de esa desconfianza epistemológica, resolviéndola en una aporía. Al codificarse la divinidad como una referencia absolutamente desconocida, debe negar progresivamente todos sus nombres. Considérese el trazo de dicha aporía, tal y como la describe Michael Sells:

To say “X is Beyond names”, if true, entails that it cannot then be called by the name “X” (...) I am caught in a linguistic regress. Each statement I make –positive or negative– reveals itself as in need of correction. The correcting statement must then itself be corrected, ad infinitum.⁴⁸

El esfuerzo discursivo que intenta nombrar una trascendencia absoluta ha de entrañar, de manera sistemática, su negación en una sucesión infinita de enunciados. Esta aporía permite observar ya plenamente la inscripción disruptiva de lo poético en la estructura misma de un razonamiento formal: que la idea de referencia (elaborada a partir del supuesto de un “aquello” exterior al lenguaje como fundamento de su análisis) se vuelve inadecuada: si eso inefable se supone fundamento o principio, entonces su negación trae consigo la negación del dominio entero de lo referencial. El parámetro que establece lo absolutamente trascendente no compromete ya sólo la capacidad del lenguaje de transmitir conocimiento, sino que impide formarse un concepto del lenguaje en ese sentido, es decir, de deducir su esencia a partir de la determinación ni de un origen ni de una finalidad. Así, Sells, al abordar esta cuestión, la resume diciendo que: “The critique of language reference is tied to a critique of ontology. Both ontology, the place of the unlimited within the category of being, and referential delimitation, as represented by the predications ‘thus’ and not ‘thus’, are invalid”⁴⁹. La noción de referencia, que permite poner el lenguaje al servicio de la ontología, se encuentra ahora atrapada en el abismo abierto entre la afirmación y la negación de un

⁴⁸ Sells, Michael, *Op. cit.*, p. 2.

⁴⁹ Sells, Michael, “Apophysis in Plotinus: a Critical Approach” en *The Harvard Theological Review*, Vol. 78, N. 1/2, January-April 1985, p. 52.

postulado: en el abismo aterrador, o en la plenitud gozosa, del nombrar⁵⁰. Esa referencia ya no se imagina sólo, entonces, como un inicio o un final absolutos que orientan la trayectoria doble del pensamiento y del discurso: se engendra en ellos y agoniza –ante la suposición del origen o el límite– en ellos.

La idea de agonía nos llega aquí de Plotino mismo: “We find ourselves in an *aporia*. Agonizing over how to speak, we speak of the ineffable; wishing to signify it as best as we can, we name it”⁵¹. El esfuerzo extenuante, el trabajo de parto que caracteriza al discurso apofático –como en la lucha de Jacob con el ángel, que se sabe inexorablemente perdida pero que no se abandona hasta no obtener de ella la bendición, quedando para siempre en las penumbras el nombre propio del contrincante– no se piensa entonces como un despliegue de fuerza, siempre frustrado, que termina por consumarse en la institución hueca de un nombre, signo de lo inefable; esas transformaciones agónicas del nombrar, el proceso de descomposición del razonamiento discursivo del que rinde testimonio la aporía del nombre, hacen pensar, por el contrario, en un proceso vital, en un encuentro con la trascendencia en el tiempo y el espacio de un lenguaje impropio, ya sin remedio ni justificación, poético. Una de las consecuencias más importantes de lo anterior es que el proceso de lucha y agonía que describe la apófasis subraya, por un lado, la aceptación de que los enunciados del lenguaje que se emplean para aproximar lo radicalmente trascendente, al no coincidir ni tener verificabilidad con ninguna realidad exterior cognoscible, ya sólo se les puede concebir metafóricamente; por otro, en consecuencia, que en la dimensión autorreflexiva del lenguaje, si bien fundamental para entender la estructura lógica del razonamiento apofático y describir el proceso exegetico que han de sufrir sus enunciados al ser transmitidos, no reside un poder de institución, sino la promesa de un desgarramiento.

La dimensión autorreflexiva del lenguaje corre paralela, en la lógica de la escuela neoplatónica, con la facultad del pensamiento de pensarse a sí mismo, pero ya entendida como afectación: su necesidad se deriva siempre de una impotencia que se descubre ante lo otro. Especialmente en Plotino, la idea según la cual si el intelecto produce en nosotros una determinada representación

⁵⁰ Sells insiste, sin embargo, me parece que con razón, en el hecho de que, en el pensamiento de Plotino, el carácter simbólico (y metafórico) del pensamiento apofático no es pre-referencial: “Mystical dialectic uses language and language reference: it ‘proceeds’ out into delimited reference, only to return into the not delimited source. Both steps are necessary for the generation of meaning”. *Id.*, p. 62.

⁵¹ Plotino, *Eneadas*, 5.5.6.23-25, *apud.* Michael Sells, *Id.*, p. 49.

mental de las cosas⁵², la primera ha de corresponder con las segundas, no es aceptable; para él, el conocimiento del Uno no puede ocurrir sino como una implicación existencial del sujeto cognoscente en el objeto, implicación que puede recibir el nombre de experiencia. En ese sentido, Pierre Hadot señala: “Dans cette perspective, on peut tout au plus postuler la possibilité d’une saisie non intellectuelle, disons d’une expérience mystique du principe...”⁵³. No es sino a partir de la idea de una experiencia de lo absolutamente trascendente que lo indecible domina propiamente, por encima de lo inefable, el problema del lenguaje y de la experiencia misma, que ya no dependen ni permiten la formulación del objeto como previa al proceso de significación: es por un encuentro irreductible a todo orden lógico, intransmisible por medio del razonamiento discursivo, pero que realiza el silencio como lenguaje, que el dominio de lo referencial se descubre finalmente esclavo de su dimensión expresiva. Aquellos enunciados del razonamiento discursivo que muestran una relación unívoca, o que aspira a lo unívoco, con una exterioridad hacia la cual se ha arrojado la consciencia –sin poder siquiera evitarlo– como sobre un blanco la flecha, no pueden ser ya la base (pues de ellos no se abstrae sino la estructura del enunciado como tal) de un modelo que rinda cuenta del lenguaje en su dimensión metafórica y, por ende, de ningún proceso de producción y reproducción de significados en el tiempo.

Intérpretes modernos del neoplatonismo como la citada Sara Rappe sostienen que, para Plotino, “discursive thought can ever be absolute”, puesto que el principio de trascendencia –negación de todo principio a fin de cuentas–, si bien no es accesible por los recursos del pensamiento discursivo, es no obstante capaz de pensarse a sí mismo no discursivamente. Sin ahondar en las implicaciones epistemológicas de esta postura (que se distingue tanto del objetivismo ontológico, que comparte en lo esencial con Platón y Aristóteles, como de una mera actitud subjetivista⁵⁴), podemos decir que la expresión metafórica no es sólo un recurso del pensamiento discursivo, sino su incesante estremecimiento interior, su ruptura. El pensamiento discursivo, en lo relativo a su concreción en un discurso apofático, se nos presenta irremediabilmente como metafórico, lo cual implica –es una de las tesis centrales que sostiene Rappe– que la severa crítica del lenguaje

⁵² Las “afecciones del alma” de las que son símbolos los sonidos, que a su vez simboliza la escritura, de acuerdo con el célebre pasaje con que se abre *De la interpretación* de Aristóteles y que resuena con fuerza en las teorías modernas del signo y en el principio de primacía de la oralidad sobre la escritura saussurianas. Véase Aristóteles, “De la interpretación”, 16a.3- 8 en *Tratados de Lógica [Organon]*, Madrid, Gredos, 2007, p. 301.

⁵³ Hadot, Pierre, *Op. cit.*, p. 245.

⁵⁴ Esta autora dedica un capítulo entero de su estudio a las implicaciones epistemológicas de la actitud de Plotino hacia el lenguaje discursivo. Véase especialmente la sección titulada “Plotinus’s Critique of Discursive Thinking” en Rappe, Sara, *Op. cit.*, pp. 26-41.

discursivo efectuada por la tradición neoplatónica elabora una teoría de la metáfora en el siguiente sentido:

If language is premised on the notion of a self-enclosing truth, then meaning itself risks losing its force. All statements about truth become metaphors or tropes because literal meaning has been proscribed from the outset as not available.⁵⁵

Rappe agrega que tal centralidad de la metáfora se desprende y abreva de las prácticas textuales de exégesis y transmisión, por parte de la escuela neoplatónica, del corpus platónico, matizando de tal manera cualquier separación tajante entre un nivel puramente teórico y uno poético del lenguaje. Esta cuestión se relaciona de manera compleja con la dimensión autorreflexiva del lenguaje, que desemboca en un marco de ideas donde tanto la reflexión y terminología metalingüística y metaliteraria de la que se vale la tradición para transmitir su conocimiento no traza una línea divisoria con la concreción discursiva del lenguaje metafórico que engendran los textos apofáticos en tanto género discursivo. Lo anterior obliga a preguntarse de qué manera esa forma específica de autorreflexividad, ese lenguaje que se torna sobre sí mismo como resultado de la negación sistemática de sus proposiciones, se relacionará con el dominio de la expresividad literaria durante la modernidad. Con tal objetivo en mente, es necesario volver sobre nuestros pasos hacia la importante distinción que habíamos comentado con anterioridad, tomada de Sells, pero presente también en otros especialistas como Franke, entre la apófasis como género discursivo y la doctrina apofática. Sells explica la cuestión en los siguientes términos:

A purely apophatic language would be an abstract and mechanical turning back on each reference as it is posed. On the other hand, some of what it is called *apophasis* is apophatic theory as opposed to apophatic discourse. Apophatic theory affirms the ultimate ineffability of the transcendent; but as opposed to apophatic discourse, it affirms ineffability without turning back upon the naming used in its own affirmation of ineffability.⁵⁶

El discurso apofático posee, en efecto, una dimensión poética que lo distingue de la mera teoría apofática al efectuar el gesto agonizante de articular discursivamente lo inefable; sin embargo, ese gesto agónico no sólo nace de una aguda consciencia de la naturaleza esotérica de la referencia lingüística: ésta, además, se insinúa ella misma dependiente de la expresión de lo indecible que la lleva a cabo, instante en que se funden e implican el plano de la exégesis con el plano de lo poético

⁵⁵ *Ibid.*, p. xv.

⁵⁶ Sells, Michael, *Mystical Languages... Op. cit.*, p. 3.

en un mismo movimiento vital y expresivo. Lo anterior indica, sobre todo, a que dicha situación del lenguaje, marcada por su auto-referencialidad y de la que se hace eco todo presupuesto en torno a la autonomía del arte, refleja en su estructura la peculiar oposición entre lo trascendente y lo inmanente que describe el pensamiento neoplatónico, donde la trascendencia absoluta no puede ser afirmada si no se afirma simultáneamente su inmanencia absoluta; de manera semejante, el lenguaje se muestra infinitamente separado de su trascendente objeto solamente en la medida en que nos percatamos de que se encuentra infinitamente presente en él⁵⁷. Lo que intentaré a continuación es delimitar de qué manera lo que Sells llama discurso apofático se relaciona (tomando como punto de referencia la obra del Pseudo-Dionisio Areopagita) con una reflexión sobre la dimensión poética del nombrar como indisociable del proceso de interpretación del texto considerado revelado. Mi finalidad es mostrar las implicaciones que la tradición de la apófasis tiene sobre la conceptualización de la metáfora, especialmente en algunas de sus perspectivas contemporáneas, que permitan más tarde situar dentro de este contexto la honda perplejidad que impregna la reflexión en torno a la poesía durante la modernidad.

⁵⁷ Dice Sells en tal sentido: "Plotinus would certainly wonder how an absolute transcendence could be affirmed without an absolute immanence". Sells, Michael, "Apophysis in Plotinus...", *Op. cit.*, p. 54. Una de las reformulaciones más precisas de este problema en la filosofía contemporánea se encuentra en Deleuze, quien se empeña en mostrar que se trata de una inmanencia absoluta: "The transcendent is not the transcendental. Were it not for consciousness, the transcendental field would be defined as a pure plane of immanence, because it eludes all transcendence of the subject and of the object." Deleuze, Gilles [1995], "Immanence: A Life" (Trad. Anne Boyman) en *Pure Immanence. Essays on A Life*, New York, Zone Books, 2001, p. 26.

Capítulo II. El conflicto del nombre y la metáfora

A lo largo del capítulo anterior hice hincapié en la importancia del nombrar como el elemento clave que permite ahondar en la relación que históricamente se establece entre el lenguaje poético y la trascendencia. En la tradición de pensamiento negativo sobre el lenguaje, la dialéctica que hace sucumbir la capacidad referencial del lenguaje ante la suposición de un principio absolutamente trascendente a la razón humana no puede ser puesta en marcha solamente a través del puro nombrar, sino que presupone la producción e institución del nombre. Éste, al presentarse como el elemento conceptual clave a partir del cual el razonamiento dirige la proliferación infinita de las proposiciones sobre la trascendencia –o bien delimita su descomposición final en la perplejidad muda o el balbuceo impotente–, podría insinuarse, al mismo tiempo, como potencialmente independiente lo mismo de un afuera sensible que de esa trascendencia no representable. El razonamiento central de la apófasis, según el cual lo absolutamente trascendente, si bien no puede ser pensando, puede nombrarse (lo mismo como inefable, por ejemplo, que como indecible o innombrable), no hace sólo a la reflexión sobre la trascendencia esclava de su expresión, atrapándola en ella, sino que hace de la categoría del nombre una poderosa metáfora acerca de algo que podría ser llamado, de manera algo vaga, “el interior del lenguaje” o, de manera apenas más precisa, el “lenguaje en sí mismo”. Los nombres, siempre destinados por el razonamiento discursivo a estar en lugar de algo ausente, a ser la usurpación incompleta de ese algo, se tornan, en su dimensión poética, en la usurpación misma: expresión de la ausencia como lenguaje de la que ningún proceso de pensamiento logra sustraerse del todo.

A esta intuición de una relativa autonomía del lenguaje en su relación lo mismo con ese principio absolutamente trascendente que con una exterioridad potencialmente cognoscible, no se llega, sin embargo, sin conflicto, y más de un comentarista tiende a revisarla con desconfianza. Así, por ejemplo, entre los estudiosos contemporáneos, ya se discutió la observación de Sells, citada más arriba, según la cual un lenguaje puramente apofático sería solamente “an abstract and mechanical turning back on each reference...” que debe diferenciarse cuidadosamente del carácter performativo de los textos apofáticos (es decir: las significaciones variables que genera el dispositivo en contextos comunicativos específicos); en un sentido semejante, Franke, al revisar varios estudios contemporáneos acerca del neoplatonismo, considera necesario reconocer que

“...apophasis is [not] *only* about discourse itself”⁵⁸. Esta objeción podría responder a una preocupación en torno a la idea de que la dimensión autorreferencial del lenguaje, que se pone en evidencia sin remedio en el desplegarse del discurso apofático, cancelaría la pluralidad, la especificidad, tanto de los modos de expresión como de las experiencias y contenidos culturales que origina o en las que se origina; pluralidad que implica un sentimiento primario de alienación del lenguaje: su transformación en instituciones y prácticas cuyo carácter discursivo parece separarse de ese lenguaje “en sí mismo” hasta confundirse por completo, finalmente, con el tejido material del mundo. Esta desconfianza de la dimensión autoreflexiva del lenguaje parece tributaria, por lo tanto, de una separación entre el lenguaje en tanto dispositivo formal o sistema y los contenidos que vehicula o transmite, así como, de manera muy oscura, entre la propiedad autoreflexiva del lenguaje y otra propiedad –no menos autoreflexiva– que se denomina frecuentemente como performativa. Afirmar sin más que los discursos no hablan, a fin de cuentas, sino de sí mismos, se percibe como contra-intuitivo o, incluso, francamente estéril, circular, puesto que la expresión cultural se halla separada de antemano, en esta lógica, de la visión del lenguaje como artefacto y dispositivo (incluso cuando, como ocurre precisamente con el lenguaje, la visión del dispositivo implica saberse contenido en su interior, como visión del mundo). Y una vuelta sobre el dispositivo exige una clausura, o al menos la suspensión indefinida, de la capacidad del lenguaje de proyectarse hacia otra cosa que sí, de objetivarla inadvertidamente como algo que ya no es lenguaje sin que, empero, se identifique con ninguno de los dos polos hacia los cuales se dirige su capacidad referencial: la inefable trascendencia o un mundo aparente que no logra sino parcialmente describir pero del que necesariamente forma parte.

Sin embargo, ¿qué es exactamente aquello que aislamos de las instituciones humanas, de la facultad del lenguaje que las posibilita, que no sea siempre ya, de hecho, solamente discurso, que no pueda referirse a un lenguaje nuevamente? Los componentes que constituyen el universo imaginario de los seres humanos, al considerárseles plenos de contenido referencial –incluso si se tiene una consciencia aguda de su carácter imaginario–, no sólo generan la ilusión de haber escapado de la maquinaria lingüística y cognitiva que los engendrara, sino que aparecen como constantemente inscritos en el mundo, como indisolubles ya no sólo de un lenguaje, sino de una escritura. “Lejos se queda lo que estaba lejos, profundo lo profundo” recuerda el Eclesiastés (7:24), y podría

⁵⁸ Franke, William, “Apophasis and the Turn of Philosophy to Religion: From Neoplatonic Negative Theology to Postmodern Negation of Theology” en *International Journal for Philosophy of Religion*, Vol. 60, 2006, p. 67.

afirmarse que de todas las cosas fatalmente lejanas sobre las cuales se quiso arrojar las redes de las definiciones, de todos los muros invisibles contra los cuales se precipitó con terquedad el pensamiento, se hallaba en primer lugar la extrañeza, la lejanía en relación con la palabra; lejanía del lenguaje –más cercano del ser humano que su vena yugular (Cor, 50: 16)– que no se intuye sino cuando las proposiciones se vuelcan sobre ellas mismas, denunciando –de manera profundamente contradictoria– que lo inefable no era solamente un punto indeterminado radicalmente distante de ellas, sino que estaba necesariamente inscrito en cada palabra que lo nombraba, en cada proposición que aspiraba a describirlo. Así, si bien es legítimo cuestionar la tentativa de imaginar el lenguaje o el discurso en sí mismos, la apófasis pareciera recorrer ese sendero en un sentido inverso: enfatizar de qué manera esa idea establece la posibilidad, crucial para reflexionar sobre el desarrollo del pensamiento poético de la modernidad, de que la trascendencia guarda una relación estrecha y difícil con la idea de su inmanencia en el lenguaje, es decir, que la alienación de este último como realidad en sí mismo, como horizonte y proyección del ser humano, se encuentra perpetuamente fragmentado por el reconocimiento no de un afuera cognoscible o incognoscible en relación con un sujeto, sino de la metáfora como irrupción –nacimiento o encuentro– de una alteridad que impide en cada instante la institución absoluta de su nombre.

Estas preocupaciones en torno al “discurso en sí mismo” y “lo otro que discurso”, requieren admitir que la categoría del nombre no traza una frontera infranqueable entre los objetos de la referencia y su representación en el lenguaje sin una toma de decisión previa sobre el estatus ontológico del lenguaje⁵⁹. El nombre sería entonces, como ya mencioné, el elemento conceptual clave a través del cual el pensamiento relaciona al lenguaje –a veces de maneras contradictorias o veladas– con una trascendencia a la que se exige un tipo de relación, en un primer movimiento, con la

⁵⁹ Incluso en el contexto de una distinción abismal entre verdad y representación, ya se ha llevado a cabo una decisión en torno al estatus ontológico del lenguaje, su codificación como algo “en sí”. Por una “ontología del lenguaje” entiendo entonces, de manera sumamente general, el orden de presupuestos, convenciones y reflexiones en torno al lenguaje mediante el cual se le pone en relación, al interior de un campo cultural, con nociones de verdad, realidad, objetividad, trascendencia, inmanencia, etc., que no pueden tampoco, por su parte y circularmente, determinarse sino en dependencia a una concepción específica del lenguaje. De acuerdo con lo anterior, en la modernidad, la pregunta por la dimensión ontológica de los hechos sociales (por ejemplo: instituciones, representaciones, imaginarios, etc.; véase, en ese sentido, Searle, John, “Social Ontology and Language” en *Papers. Revista de Sociología*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, N. 80. 2006, p. 52) se encuentra siempre atravesada por una serie de tomas de posición en torno a la dimensión ontológica del lenguaje mismo, por ejemplo: la idea de la arbitrariedad del signo lingüístico y su carácter convencional (este planteamiento, en un sentido crítico de posiciones como la de Searle, la desarrolla con agudeza Roy Wagner y respondería a lo que este pensador llama “the invention of language... where meaning is produced by the objectification (and invention) of language”: *The Invention of Culture*, Chicago, The University of Chicago Press, 1981, pp. 106-110).

esfera de las sustancias y las esencias y, en un segundo movimiento, con sus formas o modos de inscripción, es decir, con un problema del que la modernidad rendirá cuenta a través de conceptos como el de materialidad y el de expresión. La posibilidad de reflexionar sobre el lenguaje “en sí mismo”, la institución del nombre, precede, en sus líneas más abstractas, a ese problema, puesto que esa serie de movimientos implica una transformación previa del lenguaje en objeto de conocimiento que no siempre hace explícito, empero, el estatus ontológico que se le otorga al interior, por ejemplo, de la relación intencional sujeto-objeto. La consciencia violenta de lo indecible que atraviesa la formulación del problema de la trascendencia, al poner en evidencia una ruptura sin poder trazar un límite, pone en evidencia este poder del lenguaje de objetivarse como realidad “no lingüística” y vuelve indiferenciables la dimensión epistemológica y la dimensión estética de lo poético.

Si el objetivo es, entonces, determinar la relación que guarda lo indecible en general, las preocupaciones históricas que abre la apófasis, con aquello que la modernidad concibe como expresividad literaria, es difícil mostrarla –más allá de su empleo como tópico y de una vinculación con el pensamiento religioso cuya naturaleza y formas de expresión pueden variar enormemente en términos históricos y culturales– sin escudriñar primero dos planos, íntimamente relacionados, alrededor de los cuales la idea del lenguaje “en sí mismo” surge una y otra vez como una necesidad y ante las cuales termina por alterar sus fundamentos: por un lado, la subordinación sistémica del fenómeno metafórico a un procedimiento analógico y por tanto a la categoría del nombre; por otro, la manera como se conceptualizan, en el pensamiento negativo, los discursos de segundo orden, es decir, el estatus que, para esta tradición, tienen los discursos exegéticos en torno a una serie de enunciados primarios o anteriores sobre lo trascendente. La apófasis, en este último punto, se presenta de manera desconcertante como una reflexión sobre los discursos de segundo orden, es decir, como un conjunto de prácticas discursivas en torno a una serie de postulados “primarios” u “originales”, cuya peculiaridad consiste en “desdecirlos” o negarlos, es decir, revelar lo primario u original como secundario y contingente; esta negación sistemática subvertiría la relación, en un primer momento jerárquica, que hubiera podido guardar la institución del nombre con los procesos de metaforización.

A lo largo de este capítulo intentaré mostrar que esta jerarquía “subvertida” entre nombre y metáfora –subvertida en relación a una determinada ontología del lenguaje⁶⁰ que la apófasis toma como punto de partida– no sólo evidencia a los conceptos acerca del lenguaje como metáforas (metáforas sobre la trascendencia, por ejemplo), sino que hace que el carácter poético y metafórico de, en particular, la categoría del nombre, se vuelva indisociable de una reflexión sobre la manera como se estructura –y también como se valora– la tradición textual y literaria en que se insertan los discursos. Lo anterior permitiría dibujar un gran contexto donde la relación entre la expresión literaria y lo indecible no se manifiesta ni como una metaforización ni como una racionalización de enunciados previos, dados, sobre la trascendencia, sino –al menos en varias de sus vertientes más importantes, aquellas en que rinde cuenta de sí misma y del lenguaje– como una trayectoria de pensamiento específica que se ve obligada a codificar lo metafórico, de otro modo inasimilable a toda aspiración teórica, como la negatividad del lenguaje y, en el desarrollo histórico del pensamiento poético, al Otro como negatividad.

Es necesario, entonces, precisar qué se entiende por el nombre desde el punto de vista de esta tradición de pensamiento y, sobre todo, el tipo de relación que guarda con la metáfora. Tal relación –a diferencia de lo que ocurre en la modernidad– no presupone una diferenciación cruda, tajante, sino que, al ser su preocupación central la naturaleza excesiva y poética del texto revelado, debe establecer (incluso si de manera tácita) una prelación de lo metafórico sobre lo nominal. La idea de la dimensión metafórica como determinante del nombre se presta, sin embargo, fácilmente al equívoco, puesto que podría aludir, en un primer caso, a la interpretación o el origen metafórico que pueda dárseles, o no, a los nombres, especialmente a los propios; atributo, por su parte, el de ser metafóricos, que puede deducirse lo mismo del estudio de su etimología y su morfología que de su uso en tal o cual contexto discursivo; o bien, en un segundo caso, al carácter metafórico del concepto mismo de nombre. En el primer caso, a un “algo” ya fijo, dado y predeterminado por su

⁶⁰ Los términos precisos de esa ontología del lenguaje desde la que se elabora la apófasis son aquellos que, de manera más concreta, Emmanuel Lévinas denomina “ontologie du sens”. Este pensador enseña, en primer lugar, a poner en perspectiva histórica la relación entre ontología y lenguaje como un problema propio de la exégesis del lenguaje poético y del texto revelado que no permite contraponer determinadas nociones de objetividad o realidad (naturaleza, historia, materialidad, etc.) a sus formas de interpretación humanas sin asignar también a estas últimas una dimensión ontológica, es decir, lo mismo un modo de participación que de diferenciación entre ellas: “Le sens qui se lève dans une authentique expression de l’humain excède le contenu psychologique de l’intention de l’écrivain, qu’il soit prophète, philosophe ou poète. En s’exprimant, l’intention traverse des courants des significations portés objectivement par le langage et l’expérience d’un peuple. Ces courants assurent au dit son équilibre (...) Le dire fait vibrer ce qui, en lui, précède-le pensé. L’interprétation le dégage (...) De ce point de vue, tout texte est inspiré : il contient plus qu’il ne contient”. Lévinas, Emmanuel, “L’arrière plan de Spinoza” en *L’au delà du verset. Lectures et discours talmudiques*, Les éditions de Minuit, París, 1982/2002, p. 204.

función (referir), se le atribuye una dimensión metafórica que sólo puede ser pensada como el resultado de una serie de operaciones de analogía y sustitución que se originan en una relación primaria –frecuentemente concebida como arbitraria– de una unidad lingüística con una entidad (y esto incluye elementos lo mismo extradiscursivos que intradiscursivos) de la que se pueda afirmar que es su referente. Que una relación tal pueda ser pensada como de metaforización depende, incluso si su origen es otra metáfora, de la existencia de un elemento referencial previo a su definición: el nombre no emerge como categoría sino en la medida que hay *algo*, fuera de él, que lo precede, como fundamento y justificación de su arbitrariedad, y al que es necesario que aluda.

En el segundo caso, por el contrario, nombre y metáfora estarían en una relación de mutua dependencia: al entender la trascendencia como indisoluble de su proceso expresivo, el tipo de relación que sintetiza el nombre como categoría del lenguaje deja de ser el componente por excelencia a partir del cual se desencadena el discurso apofático, volviéndose una –aunque resulte tal vez excesivo plantearlo en dichos términos– metáfora de la metáfora, es decir, que la institución del nombre es siempre una metáfora acerca del proceso metafórico mismo. Lo anterior ocurre de manera, por supuesto, velada, subrepticia: un conjunto de presupuestos epistemológicos, de los que se enfatiza frecuentemente su raíz aristotélica, ven en la metáfora una serie de procedimientos o relaciones de transposición que sólo puede llevarse a cabo sobre los nombres con posterioridad y cuya relación con la metáfora sería por tanto original o, por lo menos, de anterioridad. No es casual que una de las aproximaciones contemporáneas más significativas al problema de las relaciones entre retórica y filosofía en –como él mismo insiste– “occidente”, la de Jacques Derrida, haga de la crítica minuciosa de la relación entre el nombre y la metáfora una de las secciones centrales de su estudio. Considérese la manera como este pensador resume la cuestión del nombre propio⁶¹:

La métaphore consiste ici dans une substitution de noms propres ayant un sens et un référent fixes, surtout quand il s’agit du soleil dont le référent a pour originalité d’être toujours original, unique, irremplaçable, du moins dans la représentation qu’on s’en donne. Il n’y a qu’un soleil dans ce système. Le nom propre est ici le premier moteur non métaphorique de la métaphore, le père de toutes les figures, tout tourne autour de lui, tout se tourne vers lui. ⁶²

⁶¹ El texto de Derrida alude a un pasaje de la Poética de Aristóteles donde se analiza la analogía, en lengua griega, entre la acción de arrojar semillas para sembrarlas y el radiar del sol, que metafóricamente, “arroja / lanza” sus rayos y para el cual no existe, de acuerdo con el Estagirita, un término específico en griego, razón por la cual se lleva a cabo dicha comparación.

⁶² Derrida, Jacques, “La mythologie blanche : la métaphore dans le texte philosophique” en *Marges: de la philosophie*, París, Minuit, 1972, p. 290.

Este gran marco epistemológico de reflexión sobre el lenguaje, tal y como lo analiza Derrida, reposa sobre la relación primaria u original entre el nombre propio y la unicidad del referente o, de manera más general, de una idea de exterioridad del lenguaje no sólo como sustrato objetivo a partir del cual se desencadena la multiplicidad de los procedimientos metafóricos, siempre derivados, sino en tanto determinación del problema entero del lenguaje y de su finalidad: ideal de unicidad que rige el pensamiento filosófico y que "...[en] est l'essence ou, mieux, le *telos* du langage" al cual "(...) aucune philosophie, en tant que telle, n'y a jamais renoncé"⁶³. No deja de ser significativo que este pensador derive del ejemplo solar una metáfora acerca del nombre, como si al hacerlo no se limitara a describir el lugar de dicha categoría en la tradición aristotélica, sino que insinuara al mismo tiempo su carácter metafórico, es decir, que la función central que se le atribuye es desde un inicio un procedimiento metafórico *acerca del lenguaje mismo* que impide suponer un sustrato no metafórico desde el cual definir al nombre. Lo anterior levanta un cuestionamiento acerca de qué tipo de relación guardan, en sus manifestaciones discursivas, los nombres con la categoría y el concepto de nombre y las metáforas con los conceptos y definiciones de metáfora; y, sobre todo, una actitud de sospecha no acerca del poder descriptivo del lenguaje, sino a la separación entre los fenómenos discursivos y los conceptos cuyo objetivo es describirlos o explicarlos: ¿cómo repensar, pues, las relaciones entre unos y otros al momento de subrayar el carácter metafórico que los determina a ambos? En su actitud hacia esta pregunta, el análisis derridiano guarda paralelismos importantes y conocidos con la reflexión de la tradición apofática en torno al lenguaje, y nos servirá como punto de partida para ahondar en la imbricación conceptual entre lo indecible y el lenguaje poético. Así, uno de los cuestionamientos más importantes de Derrida, propuesto a manera de hipótesis, es el siguiente:

Ni une rhétorique de la philosophie, ni une *métaphilosophie*, ne paraissent ici pertinents, telle est donc l'hypothèse. Pour quoi pas, en premier lieu, la rhétorique comme telle?

Chaque fois qu'une rhétorique définit la métaphore, elle implique non seulement *une* philosophie, mais un réseau conceptuel dans lequel *la* philosophie s'est constituée. Chaque fil, dans ce réseau, forme de surcroît un *tour*, on dirait une métaphore si cette notion n'était ici trop dérivée. Le définit est donc impliquée dans le définissant de la définition.⁶⁴

Aunque en el siguiente capítulo me detendré a examinar más a profundidad el problema de la metáfora ya de manera independiente al del nombre, vale la pena subrayar desde ahora que, en el

⁶³ *Ibid.*, p. 295.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 274.

planteamiento de Derrida, la metáfora no sólo compromete su estatus secundario en relación con el nombre, sino la producción de su propio concepto, la posibilidad de *su* nombre; imposibilidad que se probaría, como se deduce de ese párrafo, del reconocimiento de que todo proceso de elaboración conceptual por parte del pensamiento filosófico es, por necesidad y de antemano, metafórico. El esfuerzo de elaboración conceptual en torno a la metáfora haría manifiesto, entonces, que la primera no es nunca un mero objeto de análisis susceptible de ser definido y determinado, sino la precondition misma del pensar; y la retórica, por consiguiente, no puede ser situada ni como parte de una metafísica ni como un mero auxiliar de análisis de sus recursos figurativos, sino que se insinuaría como determinante de los procesos de elaboración de conceptos, haciendo de tal suerte imposible una definición no metafórica de –y por tanto trascendente a– el lenguaje poético. Una de las consecuencias inmediatas de este argumento consiste en que, para Derrida, la metáfora, al ser indefinible, se inscribe en el lenguaje como *su* negatividad, resultando de ello que el concepto de metáfora sea solamente un nombre; nombre para algo que, aunque inmanente al lenguaje, no puede ser señalado por medio de él. Derrida escribe:

La métaphorisation de la métaphore, sa surdéterminabilité sans fond, semble inscrite dans la structure de la métaphore, mais comme sa négativité.⁶⁵

¿Qué debe entenderse por metaforización de la metáfora? Se trataría, por un lado, de la propiedad estructural de la metáfora de remontarse más allá del nombre al punto de borrar toda huella de ese punto imaginario y fijo que identifica al referente con lo real y otras nociones sucedáneas; es, por otro, la propiedad, también estructural, de rendir cuenta de sí misma por medio de sí misma, siendo justamente ése el sentido en el que puede hablarse del nombre como metáfora de la metáfora. Derrida, como puede observarse en las secciones finales de su texto, es profundamente escéptico, en razón de los argumentos que acabamos de exponer, no sólo de una retórica de la filosofía, sino del proyecto –trazado por Bachelard– de una meta-poética, que siente –con razón– tributario de la tradición aristotélica y del objetivismo ontológico que le es propio. Sin embargo, es importante notar que la expresión “metaforización de la metáfora”, que implica la imposibilidad de definirla, no expresa esa imposibilidad sino por medio de un enunciado metapoético, de lo que puede concluirse, incluso, que la metáfora nace en la imposibilidad misma del nivel metapoético, en ese rebelarse contra su determinación; nace, en consecuencia, diferenciada, transformada en conceptos

⁶⁵ *Ibid.*, p. 291.

de sí misma que la inscriben y borran, de entre los cuales el más importante –puesto que se presenta engañosamente como su contraparte– es el nombre propio.

El nombre, a través del cual se establece una idea de límite y una finalidad del lenguaje, debe suponerse ahora entregado al acontecer temporal de la metáfora por una tradición y en una lengua que se vuelven, por lo tanto, difíciles de representar o bien se experimentan como dadas. No extraña entonces, cuando se le trata tan explícitamente como categoría, que se vea en el nombre propio una cierta ahistoricidad (la metáfora sería, en este sentido, la historicidad del nombre) cuyo carácter engañoso se empeña en poner en evidencia Derrida. Si no hay nada, ni en el pensar ni en el lenguaje, que pueda ser señalado como pre-metafórico, o pre-poético (y por lo tanto ahistórico), el nombre parece no ocupar más lugar que el de suponer un anclaje que permita entender como dados –y así objetivar u otorgar peso ontológico– a los procedimientos metafóricos a través de los cuales se instituye un mundo. Lo anterior hace que la categoría del nombre termine participando, curiosamente, de la indeterminación de lo metafórico, pero ahora como su correlato alienado. En los derroteros que abrieran otros pensadores de la deconstrucción, muy particularmente Paul de Man, al llevar este problema al terreno de estudio del poema lírico, es por lo menos instructiva –en su relación con la apófasis– la manera como se presenta la cuestión del nombre propio. Aunque en la segunda parte de esta tesis me ocuparé en concreto de describir la asimilación, y hasta cierto punto disolución, de estas cuestiones en el problema de la lectura del poema (y de lo “lírico”) para el pensamiento poético de la modernidad, baste recordar por un momento la manera como este pensador trata la cuestión del nombre propio, en un estudio particularmente influyente⁶⁶, al analizar la figura del antropomorfismo. Para Paul de Man, este último tropo tendría un estatus peculiar en el siguiente sentido:

...anthropomorphism is not just a trope but an identification in the level of substance. It takes one entity for another and thus implies the constitution of specific entities prior to the confusion, the *taking* of something for something else that can then be assumed to be *given*. Anthropomorphism freezes the infinite chain of tropological transformations and propositions into one single assertion or essence which, as such, excludes the others. It is no longer a proposition but a proper name...⁶⁷

⁶⁶ De Man, Paul, “Anthropomorphism and Trope in the Lyric” en *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, New York, 1984.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 241.

El planteamiento de Paul de Man es interesante porque identifica el antropomorfismo, considerado tradicionalmente como un tropo— con el nombre propio. El interés de esa identificación consiste no sólo en que el antropomorfismo hace recordar uno de los sustratos filosóficos más importantes —la cuestión de la idolatría o, en el Islam, asociación— a través del cual las tradiciones teológicas y filosóficas nacidas de las religiones abrahámicas reelaborarán la tradición neoplatónica, sino porque presenta en última instancia la relación entre nombre y metáfora en términos de una tensión entre el poder transformador de la segunda y el carácter instituido y por tanto alienante del primero. De acuerdo con de Man, la figura del antropomorfismo “congela” el movimiento potencialmente infinito de la metáfora haciendo que sólo algunos de los significados generados en ese proceso se tomen por “dados”, presentándose engañosamente como substancias. En ese sentido, concluye, el antropomorfismo no puede ser entendido ya como una proposición, sino como un nombre propio. Pasando por alto la cuestión naturalmente discutible de que lo nominal se opone a lo proposicional en términos del carácter “dado” del primero, el problema inmediato es que proposición y nombre propio se presentan como categorías que abarcan, precediéndolas en última instancia, lo metafórico la primera y lo antropomórfico la segunda⁶⁸. De acuerdo con este razonamiento, lo que Paul de Man se concentra en analizar a propósito del antropomorfismo es el proceso a través del cual la metáfora se instituye y aliena, sin que permita ver, paradójicamente, que el concepto de nombre es —como lo trata Derrida— él mismo un tropo y, por tanto, debe identificarse desde un principio con lo que aquí llama proposición. Este razonamiento tiene como consecuencia inmediata que el nombre se presente siempre en las antípodas de lo metafórico —sea como su origen, su suspensión, su institución, su alienación o su clausura— y que se les mire como dos nociones por cuya oposición se produce la integración y el movimiento interno de un sistema. La impresión que se tiene al leer el pasaje citado de Paul de Man es que el nombre, más bien que carecer por completo de dimensión poética, sería o su origen o su límite —impuesto o no. En el momento en que se afirma que

⁶⁸ Este planteamiento de Paul de Man, extraordinariamente sugerente para pensar el fenómeno poético, enfrenta sin embargo al lector con la enorme dificultad de no hacer nunca explícito lo que entiende ni por proposición ni por nombre, tratándolos como conceptos unívocos de la teoría moderna del lenguaje y la lógica y explotando deliberadamente el hecho de que no lo son. La proposición, por ejemplo, puede ser entendida tanto como una estructura lógica subyacente al enunciado, como el sentido de una oración declarativa (que puede, de acuerdo con la tradición fregeana, distinguirse claramente de su referencia) o incluso como la referencia misma, el “eso” unívoco que permite que se le asigne un valor de verdad y un estatus ontológico al enunciado. Aunque Paul de Man parece entender la proposición en el segundo sentido, es importante no perder de vista, por un lado, que no existe en realidad un consenso ni en la filosofía del lenguaje ni en la lógica en la caracterización teórica ni del nombre ni de la proposición; por otro, que ambos conceptos son del todo interdependientes, es decir, que entender la proposición de una manera específica determina la manera de concebir el nombre, y viceversa.

determinadas figuras como el antropomorfismo no son tropos, sino nombres propios, es perfectamente legítimo preguntarse, entonces, qué es un nombre, qué poder tiene –por ilusorio que sea y sin importar la virulencia con la que se le denuncie– que permite dividir las figuras del lenguaje en metafóricas y, por improvisar un término, nominales o substanciales.

Una de las perplejidades que levanta esta manera de plantear las cosas es que el nombre permanece intocado, como categoría, en su relación con la proposición, como si al intentar evidenciar de qué manera se identifican esencias o sustancias con proposiciones, haciéndolas parecer independientes de las metáforas en que se originan, fuera de nuevo necesario introducir al nombre como un concepto autónomo que permite a la razón denunciar la metaforicidad de los conceptos y, por tanto, de aquello que podría, en efecto, ser tomado (o no) por substancial o esencial. Esto se muestra de manera clara cuando, en el citado estudio, se afirma: “Truth is now defined by two incompatible assertions: either truth is a set of propositions or truth is a proper name”⁶⁹. El planteamiento es desconcertante porque la única manera posible de identificar la verdad sea con un nombre propio, sea con una proposición, no es por medio de la verificación de su asociación (se corresponde con la cosa, de manera convencional o de acuerdo con algún criterio, pero *no es* la cosa) con un elemento referencial extralingüístico, sino de una identidad en la que el nombre –al igual que lo que se entienda por proposición– *es* la cosa o guarda por lo menos una relación de necesidad con ella. Es decir, que incluso si logra hacerse manifiesto que al nombre propio subyace un conjunto de procesos de metaforización que generan la ilusión de señalar hacia las cualidades esenciales de algo, y de las que determinados atributos son la expresión, resulta difícil –especialmente para el pensamiento moderno– imaginar que tanto nombres como proposiciones se identifiquen de manera necesaria ya no digamos con las esencias a las que aluden, sino con las entidades a las que refieren. Si el problema consiste únicamente en el carácter engañoso de la identificación, la consecuencia es que el nombre propio no puede tomarse fácilmente –como afirma de Man– como un fenómeno limítrofe de lo metafórico, tampoco como su suspensión, sino como una dimensión constitutiva e inalienable de lo metafórico en que se desestabiliza el límite entre el universo de lo no nombrado, de lo inaccesible al lenguaje, y los procesos de producción y transformación de significados.

La metáfora no está entonces en las antípodas del nombre, sino que codifica a través de este último su poder de inscripción sobre el mundo, pero como ausencia. La relación del nombre con

⁶⁹ *Ibid.*, p. 241.

ese nivel de la sustancia, en ese sentido, lejos de ser fundamentalmente unívoca, no se determina en su historia como autónomo de lo metafórico sino de manera ardua y al elevado costo de la arbitrariedad del signo: de la comprensión misma de *todo* lenguaje como sistema convencional de signos. Baste recordar a grandes rasgos, para ilustrar este último punto, no sólo la citada desconfianza epistemológica del lenguaje en el pensamiento griego clásico, sino la manera como incluso la filosofía del lenguaje de tradición positivista del siglo XX sufre al momento de explicar la asociación de un referente del mundo con un nombre, cuestión cuya posible solución, a los ojos de Frege y luego de Russell, consistía en proponer que a todo nombre propio se haya asociada –nocialmente– una descripción definida del referente, es decir, una –como parece entenderla de Man– proposición. Esta dificultad que se desprende del planteamiento de Paul de Man no es ajena en este último punto a las distintas tradiciones de pensamiento sobre el lenguaje de la modernidad, pero permite traerla a la superficie como una pregunta que se desencadena desde lo poético y por lo poético, y cuya admisible respuesta no puede prescindir del examen de la metáfora y su impronta sobre determinadas ideas acerca de la creación verbal cifradas en el poema. Lejos de considerar al nombre como un concepto que impone las fronteras de la metáfora –como su origen o como su clausura parcial o definitiva–, habría que concebirlo atravesado por ella en todas direcciones, como si se tratara de un punto que, estipulado de manera deliberada, de manera poética, le permitiera a la mente extraviada orientarse sobre la superficie ilimitada de un desierto. La apófasis, en tanto indisociable de una reflexión nacida de su enfrentamiento con el lenguaje poético de la revelación, marca una serie de directrices a la articulación histórica de esta problemática, y vale la pena aproximarse a ella, de manera sucinta, a través de su desarrollo en algunos de los textos más influyentes para las tradiciones teológicas –no sólo cristianas– tanto de oriente como de occidente: los tratados del Pseudo-Dionisio Areopagita. El punto principal que quisiera sugerir es que aquello que se presenta comprendido por la categoría del nombre en las tradiciones exegéticas que reinterpretan el neoplatonismo rara vez es, de hecho, un nombre como opuesto a una proposición (en el sentido planteado por de Man), sino su estremecimiento en el nombrar: enunciados deliberadamente metafóricos sobre la divinidad trascendente que se despliegan en el tiempo –en su inscripción y en su recitación, misteriosas formas de la exégesis– como buscando una referencia ausente o un nombre, por completo desconocido, que sería él mismo esa ausencia. Lo anterior no dirige la atención, entonces, ni a una preeminencia del nombre como eje a partir del cual se despliega la metáfora, ni tampoco a su invalidación ante un parámetro trascendente, sino a la elaboración de una concepción

del lenguaje que rendiría cuenta de una potencia –que se codifica siempre, de manera contradictoria, como insuficiencia o como afectación– propia de lo metafórico de irrumpir en el dominio de las “sustancias”.

Para profundizar en lo anterior, es necesario entender que, en su elaboración durante los primeros siglos de la cristiandad a manos del Pseudo Dionisio Areopagita, la reflexión sobre la trascendencia se elaboraba de manera predominante en el marco de otra –mucho más antigua y no específicamente cristiana– sobre la escritura, el texto revelado, que daría nacimiento a un complejo dispositivo terminológico y a toda clase de sofisticados procedimientos exegéticos, como fuente del conocimiento humano sobre ella. Así, en su importante y breve tratado titulado “Teología mística”, leemos lo siguiente a propósito de la escritura sagrada:

Ciertamente por eso afirma el divino Bartolomé que la Escritura es extensa y brevísima, y que el Evangelio es amplio y extenso y a la vez conciso; a mí me parece que él había entendido perfectamente que la misericordiosa Causa de todo es elocuente y lacónica a la vez e incluso callada, pues carece de palabra y de razón, debido a que Ella es supraesencialmente superior a todo y se manifiesta sin velos y verdaderamente únicamente a quienes prescinden de las cosas impuras y también las puras y sobrepasan toda ascensión de todas las sagradas cumbres y superan todas las luces divinas y los ecos y palabras celestiales “y se abisman en las tinieblas, donde mora verdaderamente –como dicen las Escrituras– el que está más allá de todo” (Éxodo, 19,9; 20,21).⁷⁰

Esta serie de afirmaciones paradójicas acerca de la naturaleza de la Escritura, en este pasaje del Pseudo Dionisio, tiene como presupuesto más evidente el carácter limitado del conocimiento acerca de la divinidad que puede obtenerse de ella; consciencia de que, aunque “Es necesario atribuir y decir de la Causa todo lo que se afirma de los seres (...) [es sin embargo] supraesencialmente superior a todas las cosas”⁷¹. En la tradición de la teología negativa (especialmente la cristiana) se entenderá que el conjunto de los atributos cognoscibles de la creación es por necesidad atribuible de su Causa, que los poseería de manera *eminente* pero que, por el puro hecho de trascenderlos de manera absoluta, hace imposible pensar tal atribución como una analogía; tal situación, como es bien sabido, deja dos posibilidades de rendir cuenta discursivamente de lo radicalmente trascendente, conocidas a lo largo del desarrollo de la teología cristiana como vía afirmativa y vía negativa,

⁷⁰ Pseudo-Dionisio Areopagita, “Teología Mística” en *Obras Completas* (Ed., Trad., y notas de Teodoro H. Martín e Hipólito Cid Blanco), Madrid, BAC, 2007, Cap. 3, p. 246.

⁷¹ *Ibid.*

correlativas de la catátesis y su contraparte, la apófasis⁷². En el caso de ambas, la noción de atributo es central, tratándose del elemento conceptual, el tercero de la analogía, que permite al entendimiento establecer formas de participación entre el creador y su criatura que, por tanto, toman por modelo los procesos de producción de significados en el lenguaje. El atributo, como puede adivinarse, es en ese sentido el principio abstracto, el sustrato filosófico privilegiado sobre el que se sostiene la institución del nombre y juega, de tal suerte, un papel crucial en la articulación histórica de un concepto de metáfora preponderantemente analógico hasta nuestros días. Sin embargo, el universo imaginario en que se enmarca ese concepto de atributo, tal y como puede leerse en el fragmento citado, sugiere también que el esfuerzo de nombrar a Dios, de aproximarle por medio del lenguaje a través de sus predicados, se aparece como indisoluble de una determinada representación de la escritura y, de manera más concreta, del libro. La caracterización de la Escritura como “extensa y brevísima”, en paralelismo deliberado con la Causa “elocuente y lacónica”, no se limita aquí a precisar los alcances y límites del lenguaje en el conocimiento de la divinidad, sino que introduce una concepción de lo metafórico que cuestiona el procedimiento analógico mismo. Aquí, la analogía entre la Escritura y la Causa implica desde un inicio un modo de participación existencial entre ambas, más bien que un mero procedimiento de comparación.

La escritura no se limita a registrar un lenguaje portador de contenidos ocultos y enigmáticos, sino que, siempre poética, inscribe la trascendencia, se supone el espacio de su irrupción. La caracterización de la escritura como silenciosa no alude, pues, de manera primaria a aquello que un lenguaje es capaz o incapaz de apresar o vehicular; no se habla aquí del silencio como un “algo” de la escritura, hacia el que se tiende o ante el cual se interpone, sino como un atributo de ella: la escritura es la potencia del silencio, su fuerza de inscripción. La Escritura entonces, justo *como* la Causa, carecería “de palabra y razón” y estaría siempre, ella misma también, siempre “callada”. En ese contexto, la mera analogía entre ambos elementos refiere a una idea de revelación como indisoluble de una inscripción, de una escritura, es decir, suprime de antemano una puesta en relación meramente nocional, y se presenta como una determinación de particular importancia al momento

⁷² En realidad, la teología cristiana en su historia deducirá de la tradición exegética neoplatónica tres vías de aproximación a “la inefable Causa”: además de las ya señaladas, la *via causalitatis*. Esta última alude al procedimiento lógico según el cual se hace remontar, hasta el límite, la cadena de causas y efectos, de tal suerte que sólo sea posible establecer como absolutamente necesaria una causa última superior a todo atributo esencial. Por supuesto, la utilización de este razonamiento presupone una interrelación profunda de la *via negativa* con la *via eminentiae*, que es como se conocerá a la catátesis en la tradición teológica posterior. El razonamiento causalista, en ambos casos, se elabora a partir de la reflexión sobre los atributos divinos.

de precisar la impronta de determinadas prácticas discursivas (el discurso apofático, la mística y luego la “lírica”, ya durante la modernidad) sobre la comprensión de la metáfora: introduce, de manera difícil de evitar, un cuestionamiento en torno a la naturaleza de la expresión metafórica, insertándola en una determinada ontología del sentido de la que depende por completo su impronta (y su desarrollo como concepto) sobre la teología, en particular, y sobre el pensamiento filosófico, en general. Pero esta importancia de la escritura como *expresión* de atributos (propiedades esenciales), que puede aludir, inadvertidamente, a los aspectos más dogmáticos de una meditación que gravita alrededor de textos que se consideran sagrados, ¿en qué sentido preciso debe entenderse?

A muy grandes rasgos, puede decirse que esa determinada ontología del sentido tiene entre sus características más importantes suponer una imbricación profunda –aunque no necesariamente armónica– entre un concepto de emanación que aspira a entender los procesos de individuación de la divinidad en expresiones o manifestaciones heterogéneas y singulares, y la metáfora, que dirige esa reflexión teogónica hacia la escritura en tanto fenómeno que permite la participación de la expresión singular y finita (por medio del concepto de atributo y por ende del nombre) con la trascendencia que se inscribe en ella. Así, en otro de los tratados del Pseudo-Dionisio, el de la “Jerarquía celeste”, se afirma de manera explícita que “La teología ha hecho un uso poético de las sagradas imágenes (...)” con el fin de plasmar “...las representaciones anagógicas para él [el entendimiento]”⁷³. Fragmentos como el anterior hacen pensar, como resulta evidente, en que la relación entre la escritura y la inefable trascendencia se encuentra enmarcada en una teoría de la interpretación del texto sagrado (en concreto la célebre teoría de los cuatro sentidos de la escritura que, como es bien sabido, había sido desarrollada anteriormente por la escuela de Alejandría) donde la dimensión poética es propia tanto de la exégesis como de la revelación y lo metafórico (lo interpretable) es, en consecuencia, al mismo tiempo trascendente e inmanente a todo proceso de significación. La situación ubicua de la metáfora en tal proceso no se deja capturar sino por la modalidad exegética a la que aquí alude el Pseudo-Dionisio como su interpretación espiritual o anagógica. Este problema de exégesis es, de manera predominante, un cuestionamiento acerca de la naturaleza y límites del lenguaje poético de la sagrada Escritura, que trae consigo un desmantelamiento progresivo de la noción de analogía, donde las expresiones afirmativas acerca de la divinidad no pueden ser interpretadas como comparaciones aproximativas que permiten la determinación de un atributo *común*: por un lado, insiste en que la utilización de representaciones “corpóreas” para “lo

⁷³ Pseudo-Dionisio Areopagita, “Jerarquía celeste” en *Ibid.*, Cap. 2, 1, p. 106.

incorpóreo” es, más bien que un símil, enigma, velo que impide a los no iniciados adentrarse en los misterios de la divinidad⁷⁴; por otro, recalca que la misma escritura tiende a aproximarse a la divinidad en términos negativos, estableciendo desemejanzas en lugar de semejanzas⁷⁵:

...si verdaderamente las negaciones son adecuadas para referirse a Dios, en cambio las afirmaciones positivas son inadecuadas al misterio de lo inefable, para lo invisible está mucho mejor hacerlo valiéndose de figuras desemejantes⁷⁶.

La semejanza, que se ve interrogada con tanta fuerza por el razonamiento del Pseudo-Dionisio, sintetiza una doble cuestión: por un lado, la de los razonamientos implícitos que rinden cuenta de la estructura de los procedimientos de expresión acerca de la divinidad y, por otro, la de los procedimientos exegéticos de interpretación de tales expresiones. Tanto en el caso de las expresiones afirmativas como negativas (catafáticas y apofáticas) acerca de la divinidad que despliega la escritura, esta desemejanza no es, en relación con la semejanza, un gesto posterior que la niega o inhabilita, sino, de manera simultánea, anterior y posterior a ella: la potencia misma del pensamiento en su remontarse hacia lo incognoscible, hacia lo oscuro. Las metáforas de ascenso abundan al momento de describir el proceso de conocimiento de la trascendencia, que inicia precisamente en el reconocimiento de la imposibilidad de establecer semejanzas: “Y pienso también que ninguna persona sensata podrá negar que las desemejanzas sirven mejor que las semejanzas para elevar nuestra mente”⁷⁷. Un proceso de interpretación basado en el mero símil, en la pura analogía, es, para el Pseudo-Dionisio, no sólo parcial, sino que separa a la exégesis de la facultad de conocer, volviéndolas a ambas, en cierto modo, inofensivas: “Pues es probable que usando las figuras más nobles alguno cometiera el error de pensar que los seres celestes son hombres de oro, luminosos y resplandecientes, de bella apariencia, con vestidos brillantes, inofensivamente llameantes...”⁷⁸

⁷⁴ “Pero yo creo que si se busca la verdad se puede demostrar la santísima sabiduría de las Escrituras que tienen providencial cuidado en cada cosa en las figuras de los espíritus celestes [para que no] nos detengamos apasionadamente en las vulgaridades y bajezas de los símbolos”, *Ibid.*, Cap.2, 2, pp. 107-08. Más adelante insiste en que “...podemos entender de las maravillas que carecen de forma y exceden nuestra naturaleza. Pero es también muy conveniente a los tratados de los misterios el encubrirlos con enigmas inefables y sagrados...” *Ibid.*, p. 108.

⁷⁵ La afirmación y la negación de los atributos de la divinidad, y por tanto las vías catafática y apofática, coexisten en la Escritura: “Y si alguno condenara esas imágenes como absurdas y vergonzosas, diciendo que se atribuyen a tan divinos y tan santos órdenes esas comparaciones tan bajas, basta con decirle que la revelación divina se presenta de dos maneras: una, como es natural, procede por medio de imágenes semejantes; la otra hace uso de figuras desemejantes hasta lo totalmente diferente y absurdo.” *Ibid.*, Cap.2,2; Cap. 3, 1, p. 108.

⁷⁶ *Ibid.*, Cap. 2, 3, p. 109.

⁷⁷ *Ibid.*, Cap. 2, 3, p. 110.

⁷⁸ *Ibid.*

Aunque no particularmente enfatizada en el texto del Pseudo-Dionisio, la mención al carácter “inofensivo” de una metáfora que se interpreta en términos meramente analógicos es significativa: sugiere que hay algo en la expresión poética que, al operar a un nivel más profundo que el de la analogía, no puede reducirse a ella sin restarle fuerza; aquí, el carácter expresivo de la metáfora no es estético, mucho menos estilístico, sino metafísico y, solamente en esa medida, también ontológico; rebasa por completo el orden moderno de la representación, que en este contexto debería suponer una relación de necesidad con lo representado, no pudiendo ocurrir sino de manera simultánea, es decir, como arrancadas del devenir progresivo en el que se las percibe. Si bien es cierto que la escritura (sagrada) se presenta como (única) fuente de conocimiento sobre la divinidad (“...de ninguna manera debe uno atreverse a hablar ni a pensar nada sobre la Deidad supraesencial y misteriosa fuera de lo que nos ha sido divinamente revelado por las sagradas escrituras”⁷⁹), presupuesto que será atacado con particular virulencia durante la modernidad temprana, las expresiones que rinden cuenta de ella no son nunca aquellas que se establecen entre un nombre y el objeto que designa de manera, digamos, “extralingüística”. Si esto fuera así, el lenguaje poético de la escritura sería solamente, en sentido estricto, una fuente entre tantas otras de conocimiento (incompleta, si se quiere; absurda, incluso) de la divinidad y su relación tanto con ella como con la creación sería, si no inmediata, por lo menos potencialmente cognoscible o, en su defecto, fácilmente desechable. La cuestión es que ese conocimiento que ofrece la escritura, el conocimiento de los modos de expresión de la divinidad, es decir, de sus atributos –que ya no pueden tomarse por meras abstracciones–, se sitúa desde un principio fuera del esquema que ve el nombre como precondition del procedimiento metafórico, siempre posterior a la analogía:

Él es todas las cosas y nada de lo que es.

Así pues, verdaderamente, al que es causa de todas las cosas y que trasciende todo se le podrá aplicar perfectamente el sin nombre y todos los nombres de las cosas que existen para que sea verdaderamente rey de todo y todo gire en torno a Él y esté dependiendo de Él, que es su causa, principio y fin, y Él sea, como dice la Escritura, “Todo en todas las cosas” (1 Cor, 15, 28; Col 3, 11).⁸⁰

Estando más allá del nombre, todos los nombres le son propios y, al mismo tiempo, ajenos. Tal paradoja nos obliga a pensar en una consumación imposible del nombrar en un nombre, que sólo se logra por la violencia del pensamiento, por la fuerza de la categoría y el concepto. Los ejemplos

⁷⁹ Pseudo-Dionisio Areopagita, “Los nombres de Dios” en *Ibid.*, Cap. 1, 1, p. 5.

⁸⁰ *Ibid.*, Cap. 1, 6-7.

mismos que da el Pseudo-Dionisio de “nombres” o denominaciones de Dios son, como se puede observar en la anterior cita, enunciados que, directamente tomados de los textos bíblicos, “elaboran metafóricamente”⁸¹ algún aspecto que se consideraría como intrínseco de la divinidad: no deben, pues, ser tomados ni por nombres propios (como esa “pura nomenclatura” a la que, como enseñó de Saussure, no puede reducirse la lengua) ni tampoco por proposiciones en las acepciones modernas de ambos términos. El problema aquí es que lo metafórico precede a la institución del nombre y, por lo tanto, al procedimiento analógico. Tanto denotación como expresión metafórica se confunden en su dependencia a algo inalcanzable, porque hablar un lenguaje es expresar un silencio: esas –por emplear una imagen predominante en la obra del Pseudo-Dionisio– “tinieblas más luminosas que el silencio” donde el pensamiento naufraga.

El nombre, en su elaboración como categoría, nos habla, más tal vez que ningún otro esfuerzo analítico proporcionado por el pensamiento poético, de la metáfora: su separación de la tradición textual que los elabora a ambos se muestra difícil, sea como presupuestos conceptuales o como fenómenos que se abstraen de la observación de las prácticas discursivas. El nombre se presenta, incluso en un repaso superficial de los tratados del Pseudo-Dionisio como el que aquí hice, siempre supeditado a un problema de exégesis –al carácter enigmático de las cambiantes expresiones metafóricas que proporciona la tradición textual cuando nombra lo trascendente–, más bien que como un principio de naturaleza proposicional y veritativa que el lenguaje poético, embriagado de perplejidad, termina por distorsionar. Se deja ver claramente que la reflexión sobre el nombre es importante al momento de pensar la manera como se inscribe lo indecible en el lenguaje poético, importante al grado de que la misma idea de una inscripción de lo trascendente en el lenguaje casi no puede ser llevada a cabo –al menos en las tradiciones exegéticas que elaboran de maneras específicas el problema de la revelación en confrontación con el pensamiento neoplatónico– sin que se plantee el problema de que la dimensión poética del lenguaje introduce lo indecible, más bien que lo inefable, como una alteración profunda de la concepción del nombre y del funcionamiento y finalidad del lenguaje poético mismo. En este sentido, lo metafórico no se entiende, no de manera preferente, como una serie de procedimientos –cognitivos– de analogía que se originan en un anclaje referencial proporcionado por el nombre (y definatorio de él); ni puede verse a éste último tampoco como la clausura, el límite arbitrario, que se impone a la trayectoria vertiginosa de la

⁸¹ En el tratado sobre los nombres de Dios, se presentan, a manera de ejemplo, sendas enumeraciones de pasajes bíblicos a través de los cuales “los teólogos, conocedores de esto, la celebran como sin nombre o como todo nombre”. *Ibid.*, Cap. 1, 6, pp. 11-14.

metáfora, en un proceso perpetuo de institucionalización –u objetivación– de la creación verbal: esta situación dibuja, más bien, un escenario donde el nombre insinúa, en última instancia, una suerte de irrupción –o esfuerzo de inscripción–, de lo metafórico, del pensamiento y la imaginación humanas, en el reino de las sustancias al tiempo que previene su identificación con ellas. La expresión está, así, afectada por lo trascendente a través de la metáfora, que es una especie de herida que abre lo indecible en lo expresado como lenguaje. La reflexión sobre el nombrar en la tradición de pensamiento negativo sobre el lenguaje, en resumen, trae a la superficie el problema de la alienación del lenguaje poético en la misma medida que sitúa la reflexión sobre la metáfora en el marco de una preocupación acerca de la inscripción (que se codificará de manera privilegiada en una serie de topoi acerca de la escritura y el libro), o de la capacidad de inscripción, del lenguaje en el mundo y, en consecuencia, acerca de una participación existencial con la trascendencia que las hace mutuamente dependientes. En el contexto de estas dos cuestiones, particularmente la de su inscripción, la metáfora –como componente central de la tradición negativa de reflexión sobre el lenguaje– trae consigo una pregunta por la naturaleza temporal del lenguaje poético o, más precisamente, de la interpretación de las categorías temporales que circundan todo proceso de inscripción del pensamiento en el mundo y que parecen sucedáneas de su indefinibilidad.

Capítulo III. Metáfora y temporalidad

La cuestión del nombre propio permite ver hasta qué punto de su relación dialéctica con la metáfora depende no solamente la consciencia de los límites de aquello que podemos conocer por medio del lenguaje, sino de su irrupción y capacidad de inscripción en el imperio de los objetos del conocimiento. Sin embargo, la manera como se transita de una reflexión sobre la metáfora al dominio de los textos que una comunidad lingüística considera poéticos –que he dado por sentado hasta el momento– requiere cierto análisis. De manera gruesa, la relación entre ambas cuestiones puede elaborarse en términos de un proceso mediante el cual un principio general se expresa en una serie de casos singulares. En particular durante la modernidad, este tipo de razonamiento entraña un recurso a lo histórico no sólo como la noción por excelencia a través de la cual se organizan complejas narrativas en torno al pasado y la tradición literarias, sino como la necesidad misma de establecer conceptos generales –de la metáfora, por ejemplo– que le otorguen coherencia más allá de sus formas contingentes de manifestación. Analizar al lenguaje poético como un fenómeno que se concibe –en su desarrollo– como inseparable del problema de los límites del conocimiento plantea, sin embargo, dificultades a la diferenciación conceptual entre la dimensión temporal de la expresión poética y los principios analíticos desde los cuales se la estudia.

La idea de que lo metafórico –término que sintetiza gran parte del vasto territorio de las figuras del lenguaje, o al menos lo que suele considerarse como más esencial de él– determina al lenguaje poético y a la expresión artística es un presupuesto de tal fuerza que, lejos de identificarse con la apófasis o cualquier otra tradición de pensamiento sobre el lenguaje, se impone como necesario antes de poder categorizar determinados tipos de discursos como tales; es indisoluble, por tanto, del surgimiento de toda toma de consciencia metalingüística. Ahora bien, de la expansión del dominio de la metáfora al campo del pensamiento y de la totalidad de los hechos del lenguaje no se deduce que la creación artística, o lo que se entienda por ella, en su singularidad, participe de ese privilegio o, si lo hace, exactamente en qué términos. Lo revisado hasta ahora muestra que, si seguimos la observación de Derrida acerca de la indeterminabilidad de la metáfora, donde la significación se encuentra siempre diferida, en un movimiento perpetuo que la exilia de sí misma en la metáfora, hace que el problema de la negatividad que domina esta cuestión sólo pueda formularse en el sentido de una pregunta por la dimensión temporal del lenguaje poético. El problema aquí no consiste tanto en declarar como innecesarios o inútiles los esfuerzos de proporcionar conceptos

generales de la metáfora, sino, más bien, en que, al sugerirse la indeterminabilidad de esta última, se establece también una posición de lectura que nunca logra separar la expresión poética –entendida de antemano como una perpetua inscripción de la metáfora en un tiempo y un espacio humanos– de los procesos de elaboración de conceptos acerca de ella.

La necesidad de proporcionar conceptos de metáfora conduce sin embargo, de una manera u otra, a establecer dicha separación: un discurso no se caracterizaría como poético sino en la medida en la que en él predomina un conjunto de propiedades (la función poética del lenguaje por encima de otras funciones, recurriendo de forma burda a los estudios ya clásicos de Jakobson) que, por otra parte, no le son nunca privativas⁸². Lo anterior se resuelve en una situación bien conocida donde lo poético, en tanto principio de definición de uno o varios géneros discursivos asociados con fuerza en la modernidad a “lo literario”, se identifica con ese conjunto de propiedades, independientes por un lado del carácter histórico de los textos donde se efectúan, pero –por otro lado– intrínsecas a ellos. Si este carácter abarcador de la metáfora se extiende más allá del desarrollo histórico de los géneros literarios, si lo metafórico se entiende ya como la determinación misma del pensamiento y la cognición humana, se puede estar tentado a asumir que los contenidos y contextos culturales y sociohistóricos a las que se encuentran sometidas la clasificación y definición (por no hablar de la interpretación) de los textos que retrospectivamente se clasifican como literarios, es un problema que debería ser de naturaleza secundaria –en mayor o menor medida– de la propiedad general de ser “poéticos”, que sería un potencial interpretativo intrínseco a cualquier tipo de discurso, literario o no. Así, desde esta óptica, el problema de la formación de un concepto como el de “literatura” (o, por poner un ejemplo más específico, las formas concretas de interpretar determinados poemas como “líricos” a partir de, digamos, el romanticismo) no se sostendría, necesariamente, sobre un cuestionamiento acerca de “qué” es lo poético, sino sobre las múltiples formas como se le puede concebir.

⁸² Digo “de forma burda” porque, para Jakobson, la extensión de la función poética más allá de la poesía no implicaba la reducción de esta última a la primera, sino la dificultad misma de entender el entreveramiento de la poesía, del texto poético mismo, con la reflexión sobre el lenguaje. Jakobson enfatizó, como poco lingüistas y filólogos, “[the] Conspicuous affinities between verbal art and verbal theory” (véase “Glosses on the Medieval Insight into de Science of Language” en *The Framework of Language*, Michigan, The University of Michigan, 1980, p. 49). Me parece que es en tal sentido que, en uno de sus estudios más conocidos sobre las relaciones entre poética y lingüística, señalaba: “Toute tentative de réduire la sphère de la fonction poétique à la poésie, ou de conférer la poésie à la fonction poétique, n’aboutirait qu’à une simplification excessive et trompeuse”. Jakobson, Roman, “Linguistique et poétique” en *Essais de linguistique générale*, París, Minuit, 1963, p. 218. *Cursivas propias*.

La respuesta a qué es lo poético, de pensarse posible, se insinuaría lo suficientemente general como para determinar cualquier género discursivo independientemente de cómo se le conciba o valore en el seno de una tradición cultural determinada. Si lo poético se acusa como un rango de propiedades demasiado amplio para rendir cuenta de la singularidad de ciertas prácticas discursivas, la pregunta sobre “qué” es lo poético desaparecería por completo en el “cómo”, implicando que su concepto es siempre un instante, un capítulo de la historia de su interpretación. Mientras que el campo de lo poético –articulado alrededor de un concepto, o de la posibilidad de un modelo, general y explicativo, de la metáfora– atraviesa géneros y prácticas discursivas en términos de una determinación inmanente a la estructura del pensamiento y del lenguaje, el sentido cultural –y, en última instancia, humano– de la creación verbal, la singularidad de esas prácticas y discursos, se ve subrepticamente relegada al terreno de su historicidad o, dicho de manera más precisa, al de una concepción progresiva y lineal de lo histórico que los organiza desde el punto de vista del presente –abstracto y atemporal– de su análisis.

Tal presunción de ahistoricidad, que implica las condiciones mismas de posibilidad y eficacia de los conceptos en torno al fenómeno verbal –especialmente el de metáfora, cuya identificación con lo poético no es por lo tanto sencilla– pareciera, así, elaborar una suerte de frontera que lo separa tanto del acontecer histórico como de la interpretación cultural de los hechos del lenguaje. Aunque expuesta de forma sumamente esquemática, esta oposición se presenta, de una u otra forma, en los distintos esfuerzos de teorizar el lenguaje y articular la historia de la literatura a lo largo de la modernidad, incluso como la supresión de uno u otro de los elementos en disputa⁸³. Sin embargo, tal conflicto es, en realidad, meramente aparente y debe ser interpretado, por el contrario, en términos de complementariedad, como una complicidad que es precondition y resultado de una manera, determinada también históricamente, de concebir el lenguaje humano. El proceso de conceptualización de la metáfora, especialmente cuando se lleva a cabo a través de su imbricación con la categoría del nombre, podría ser visto entonces, en un primer momento, como la expresión

⁸³ En un sentido semejante, Pierre Bourdieu sintetizaba el mismo problema en los siguientes términos: “What is striking about the diversity of responses which philosophers have given to the question of the specificity of the work of art is (...) that they all (with the possible exception of Wittgenstein) share the ambition of capturing a transhistoric or an ahistoric essence”. Véase Bourdieu, Pierre, “The Historical Genesis of a Pure Aesthetic” en *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature* (Ed. e Intr. Randal Johnson), Reino Unido, Polity Press / Blackwell Publishers, 1993, p. 255. Me parece que esta observación de Bourdieu, al mostrar el proceso histórico que subyace a la formación de los conceptos estéticos y de la estética misma, así como cuestionar su pretendida ahistoricidad, no nota el carácter dependiente, simbiótico, de la historia con los modelos que exigen la producción de dichos conceptos, cuestión esta última de la que intento someramente rendir cuenta.

misma de este juego de oposiciones y necesidades teóricas, pero salta a la vista que los polos de dicha distinción —el concepto abstracto, por un lado, y su multiforme manifestación histórica, por otro— se encuentren ya integrados en la metáfora, sugiriendo que toda organización específica, cultural, del tiempo se lleva a cabo en contraste o analogía a los procesos de producción de significados en el lenguaje.

En la figuración de su estructura, en la manera como se la representa y discute, es inevitable observar que la metáfora engendra concepciones del tiempo a través de las cuales, gradualmente, se filtra y elabora tanto la idea de la historicidad de los textos como de lo histórico en general. La metáfora, al preceder esas formas de análisis, las resiste y excede: de sí misma no deja sino su ausencia o la percepción de un acontecer —tanto en su desplazar sentidos “originales” como en su proyección incesante hacia otros nuevos— que carcome en lo más íntimo cualquier imagen que uno pueda llegar formarse de su movimiento. El papel que juega la categoría del nombre durante la modernidad, en este sentido, no implica tanto la representación de ese movimiento en un modelo, una imagen, de la lengua como la necesidad teórica de diferenciarlo de su propia metaforicidad: necesidad de presentarla objetivamente al pensamiento para distinguirla netamente de su inscripción en el mundo en forma de instituciones. La cuestión que aquí se levanta es que la metáfora no se deja ver ya como un mecanismo o propiedad intrínseca del lenguaje o de la mente menos de lo que se presenta como anterior al pensamiento y a la mente, como la potencia que los hace y los deshace en el tiempo, perforándolos.

Con lo anterior no quiero sugerir que los géneros discursivos definidos como poéticos, en su articulación histórica como tal o cual género literario, produzcan definiciones o conceptos de la metáfora o del lenguaje (aunque no tendría por qué ser necesariamente extraño que sucediera) en un sentido explicativo o teórico, ni siquiera la crítica de esos conceptos o su mero trasvase a una forma entendida de antemano como literaria: esas situaciones tienden a pensarse, desde el esquema que acabamos de presentar, como una suerte de estetización tanto del pensamiento sobre el lenguaje como del pensamiento poético, que tiene lugar con posterioridad al interior de los textos considerados poéticos y literarios. El propósito de las siguientes páginas quisiera dirigirse, por el contrario, a sugerir que la interdependencia entre el texto, especialmente el poema, y su interpretación, exige de antemano una exclusión, en gran medida ilusoria, de la expresión literaria en relación con los presupuestos epistemológicos que intentan apresarla, con el fin de dibujar un contexto que no tome su oposición —o la oposición de distintas “formas” de conocimiento, correlativa del binomio

categoría abstracta / singularidad histórica— como el elemento negativo y residual por excelencia que permite integrar la visión de la lengua y de la historia en un sistema. El punto de partida consiste en observar que el lenguaje poético, precisamente por su carácter metafórico, es por lo menos correlativo de una idea o intuición de trascendencia, de alteridad radical que, al tiempo que excede su determinación histórica, imposibilita también establecer conceptos ahistóricos que lo determinen⁸⁴. Lo anterior es consecuencia, a mi parecer, de la interrelación de dos cuestiones: por un lado, la dependencia que guarda la citada dimensión temporal de la metáfora con la imposibilidad (o la naturaleza problemática, al menos) de su definición; por otro, la dependencia de la formación histórica del concepto de metáfora al problema que representa la exégesis del texto poético considerado revelado. En la tradición de la apófasis —y, como veremos, en su multiforme impronta sobre el pensamiento moderno—, es claro ya que la dimensión metafórica del lenguaje no es un mero recurso, o un recurso entre tantos, de los que dispone el lenguaje para llevar a cabo la finalidad que le asigna la observación y la imaginación humana de ser vehículo privilegiado para su facultad de conocer; y que a tal capacidad —que es, en primera instancia, poder de representación y, sucesivamente, su impedimento— no se le interpone como obstáculo su carácter metafórico, sino que termina por caracterizar al pensamiento mismo como una trayectoria vertical hacia una oscuridad ajena a toda determinación. Para rastrear las implicaciones de esta cuestión al interior del pensamiento poético de la modernidad, se puede comenzar por observar que, si lo metafórico es indisoluble del pensar, la metáfora se torna, por supuesto, difícil de definir sino en términos metafóricos, haciéndola, de tal suerte, solamente nombrable.

Aunque lo metafórico no permite una caracterización fácil, no deja de ser notable que esa consciencia de la negatividad en su misma estructura es hasta cierto punto difícil de notar si no se torna sobre ella, desdoblándose en otras metáforas, como aquella del nombre. Esto implica que el esfuerzo de definición de la metáfora, al no poder elaborar ningún tipo de formulación no metafórica acerca de ella, termina por trazar en cambio una visión totalizadora del lenguaje como fenómeno sujeto a su temporalidad (no es raro que los conceptos de metáfora sean cruciales, también,

⁸⁴ En este punto, tomo como premisa la observación a través de la cual, en una conferencia, Derrida abre un examen detallado de la huella de la “teología negativa” sobre su propio pensamiento: “Under the very loose heading of ‘negative theology’, as you know, one often designates a certain form of language, with its *mise en scène*, its rhetorical, grammatical, and logical modes, its demonstrative procedures—in short, a textual practice attested or rather situated ‘in history’, although it does sometimes exceed the predicates that constitute this or that concept of history”. Derrida, Jacques, “How to Avoid Speaking: Denials” (Trad. Ken Frieden) en Harold Coward y Tobey Foshay (editores), *Derrida and Negative Theology*, Albany, State University of New York Press, 1992, p. 73.

para la elaboración de modelos del cambio lingüístico), que no se distingue analíticamente de la expresión literaria sino por la mediación de un complejo dispositivo conceptual (por ejemplo, el concepto mismo de lenguaje poético). Para desarrollar esta última cuestión, vale la pena considerar los términos a través de los cuales Derrida introduce la idea de la indefinibilidad de la metáfora:

...la métaphore reste, par tous ses traits essentiels, un philosophème classique, un concept métaphysique. Elle est donc prise dans le champ qu'une métaphorologie générale de la philosophie voudrait dominer. Elle est issue d'un réseau de philosophèmes qui correspondent eux-mêmes à des tropes ou à des figures et qui en sont contemporains ou systématiquement solidaires. Cette strate de tropes "instituteurs", cette couche de premiers philosophèmes (...) ne se domine pas. Elle ne se laisse pas dominer par elle-même, par ce qu'elle a elle-même engendré...⁸⁵

Si bien Derrida pareciera limitarse en un inicio a discutir el uso de la metáfora en la filosofía, es claro que su investigación pretende indagar en el problema mucho más amplio del lugar –central– que ocupa lo poético en el conocimiento humano. Es en el discurso filosófico –en la historia del discurso filosófico– donde lo metafórico se elabora con mayor agresividad como ilegítimo, y donde se exige denunciarla como un procedimiento que limita o incluso corrompe el acceso a la verdad y al conocimiento, razón por la cual intentaría controlarla o, incluso, excluirla de sí mismo. Este conjunto de topos históricos en torno a la relación entre poesía y filosofía, de acuerdo con Derrida, ignora que la metáfora es indeterminable porque todo concepto que intenta asirla es ya su producto, su resultado. Al afirmar que “la métaphore reste un philosophème classique” (más bien que un concepto: un planteamiento, una preocupación central para el razonamiento filosófico), no es claro en un primer momento si se está hablando de “la metáfora” como algo en sí mismo, un fenómeno (lingüístico o cognitivo) más o menos especificable y descriptible, o de la necesidad de elaborar conceptos que abarquen dicho fenómeno: el concepto de metáfora y la metáfora en tanto “fenómeno” del lenguaje, en Derrida, se confunden, se implican. Si la metáfora no es definible, si toda definición de la metáfora produce fatalmente otra metáfora *ad infinitum et nauseam*, elaborar tal distinción no tendría, de entrada, ningún sentido. Metáfora sería, en esa línea de razonamiento, el nombre que se otorga a algo innombrable que tiene lugar –prioritariamente– en el lenguaje, aunque no pueda identificarse del todo con él. La metáfora, se diría, engendra conceptos acerca de ella misma que, inscritos en el tiempo, son siempre idénticos a su expresión. Conceptos o, tal vez de

⁸⁵ Derrida, Jacques, “La mythologie blanche...” en *Op. cit.*, p. 261.

manera más precisa, pensamiento metafórico (pleonasma u oxímoron desterrado más tarde a una dimensión “estética” definitoria de lo poético) acerca del lenguaje. Aquello que el concepto de metáfora abarcaría es, por una parte, el fenómeno lingüístico en su totalidad, es decir, como principio que determina su manifestación temporal; al hacerlo, tal y como muestra la tradición de pensamiento negativo, se haría manifiesto también, por otra parte, el carácter corrosivo de la expresión metafórica en relación con los presupuestos que frecuentemente aspiran a explicarla, en particular el de sus sustratos analógico y referencial. Si lo metafórico no se explica únicamente por medio de una transposición o transferencia del significado de un término hacia a otro –insinuándose de tal suerte que, en la base de la estructura de la metáfora, hay siempre un símil al que subyace un punto fijo y objetivo y un principio de comparación, propiedad o atributo, entre los términos–, los elementos referenciales que se observan en ella pierden, también, estabilidad, y su determinabilidad se vuelve dependiente sea de la posibilidad de determinar a la metáfora o a esa referencia por completo desconocida.

Afirmar que la analogía como presupuesto fundamental para la articulación del concepto de metáfora (finalmente, el ideal de la preeminencia del binomio nombre/atributo como garantía del valor de verdad, exterior, de los enunciados) ha dominado o domina históricamente la manera de teorizarla, puede parecer demasiado general o reductor. Sin embargo, y a reserva de que este planteamiento de Derrida merezca toda clase de matices y rectificaciones⁸⁶, es posible sugerir que la imposibilidad de elaborar conceptualmente la metáfora trae consigo el reconocimiento de que lo enigmático, lo oscuro, lo desconocido y lo no representado en los discursos imposibilita la idea de un origen determinable, de un nudo de sentido, un “estrato de tropos instituyentes”, que se pudiera analizar a través de una dimensión estrictamente referencial de base: de la presencia –supuestamente preponderante– de una predicación literal en el lenguaje, como la llamó Searle (quien la considera, por cierto, igualmente difícil de describir que las “proposiciones metafóricas”, de las que casi no puede separarse)⁸⁷. Es en esa necesidad de proporcionar un punto fijo, un sustrato

⁸⁶ La idea que puede inferirse del análisis de Derrida, según la cual la filosofía occidental no ha renunciado nunca a determinados supuestos sobre el lenguaje, ha sido naturalmente controvertida. Un balance de tal cuestión puede verse en Morris, Michael, “Metaphor and Philosophy: an Encounter with Derrida” en *Philosophy*, Vol. 75, Num. 292, Cambridge University Press / Royal Institute of Philosophy, 2000, pp. 226-35.

⁸⁷ “In fact, to give an accurate account of literal predication is an extremely difficult, complex, and subtle problem”. Searle, John R., “Metaphor” en Andrew Ortony (ed.), *Metaphor and Thought*, New York, Cambridge University Press, 1979/1993 p. 85.

objetivo sobre el cual levantar la reflexión acerca de la metáfora, que tienden a coincidir la consciencia de su temporalidad con el esfuerzo de caracterizarla formalmente.

En la modernidad, especialmente a lo largo y después de la Ilustración, el problema de la metáfora se encontrará o relegado a la retórica o asimilado por completo al estudio histórico y comparado de las lenguas, en el que estaba ya implícita la necesidad de un principio abstracto, la perspectiva sincrónica del estudio de la lengua, que habrá de entronizar la lingüística del siglo XX, a partir de de Saussure, como su objeto de estudio. La emergencia, en la teoría del lenguaje, de una noción de norma abstracta subyacente a los hechos del lenguaje, a finales del siglo XIX y a lo largo del XX, era ya entonces de algún modo requerida, como se observa en el *Cours de linguistique générale*⁸⁸, por el modelo histórico que dominaba las ciencias filológicas y la gramática comparada ilustradas, tratándose de una suerte de presupuesto epistemológico no reconocido pero sin el cual el primero no hubiera podido establecerse. La pregunta acerca de la producción de significados que domina la reflexión sobre la metáfora entraña, de manera sistemática, una concepción del tiempo que no se traduce con facilidad al terreno de lo histórico: al intentar conciliar dos procesos complementarios –aquel que permite reconstruir el origen de los conceptos y otro, donde se disimula y oculta el anterior, que produce nuevos– se instituye la noción de un presente absoluto, correlativo al establecimiento de una norma abstracta, que se sostiene sobre el concepto de historia para interpretar y organizar la creación incesante de significados en el seno de las comunidades lingüísticas.

En la reflexión sobre el lenguaje moderna, donde la “estructura temporal” de la metáfora termina por articularse como una búsqueda de principios abstractos que rijan las transformaciones de las lenguas, una noción como la de trascendencia pareciera estar destinada a disolverse, a asimilarse por completo en ese acaecer, y a entender los principios ahistóricos y abstractos –reflejados, de manera aproximada, por las figuraciones teóricas que los estipulan– como inmanentes al lenguaje y a la mente. Si la temporalidad de la metáfora se relaciona directamente con lo histórico a lo largo del desarrollo de la reflexión moderna sobre el lenguaje, su interpretación

⁸⁸ “...la grammaire comparée ne s’est jamais demandé à quoi rimaient les rapprochements qu’elle faisait, ce que signifiaient les rapports qu’elle découvrait. Elle fut exclusivement comparative au lieu d’être historique”. Véase “Coup d’œil sur l’histoire de la linguistique” en De Saussure, Ferdinand (ed. e intr. de Charles Bally y Albert Sechehaye; edición crítica de Tullio de Mauro), *Cours de linguistique générale*, París, Payot et Rivage, 1916 / 1967, p. 16. Nótese que, aquí, lo histórico –en clara oposición al mero ejercicio analítico de la comparación– es del todo dependiente de la determinación de un principio abstracto, verdadero objeto de la lingüística, subyacente al cambio lingüístico y a la multiplicidad de las lenguas. En última instancia, desde esta perspectiva, el problema de lo histórico no se formularía tampoco con propiedad sino en la medida en la que se establece una noción de sistema, *la langue*, inmanente a todas sus expresiones singulares.

cambiante como un fenómeno –por ejemplo– al que se le puede dar una dimensión progresiva e incluso teleológica, nos recuerda que no se deben perder de vista las figuras de trascendencia absoluta de las que sólo en apariencia parecía haberse desembarazado, especialmente las que sugieren los límites del conocimiento y su carácter corrosivo en relación con la producción de dispositivos conceptuales. El cuestionamiento, en particular, del problema de la referencia (o, más propiamente, de un fundamento objetivo y positivo para la referencia lingüística) reintroduce la cuestión de la trascendencia a través de la reflexión –secularizante– sobre la metáfora misma. La puesta en evidencia de la dependencia de la reflexión moderna sobre el lenguaje a la trascendencia se puede observar con mayor claridad, y formulada de manera explícita, en los planteamientos de Lévinas en torno a la metáfora. Una década antes de la aparición de “La mythologie blanche”, Lévinas notaba la centralidad del problema de la trascendencia al caracterizar la significación como fenómeno esencialmente metafórico, llevando a cabo una crítica de su dependencia, en la teoría, del problema de la receptividad humana a los datos proporcionados por la experiencia sensible a la consciencia:

Le donné se présente d'emblée *en tant que ceci ou cela*, c'est-à-dire en tant que signification. L'expérience est une lecture, la compréhension du sens, une exégèse, une herméneutique, et non pas une intuition. *Ceci en tant que cela* – la signification n'est pas une modification apportée à un contenu existant en dehors du langage.⁸⁹

Para Lévinas, como puede observarse en este primer extracto citado, los datos se presentan a la consciencia en tanto significación y se describen como un “esto en tanto aquello” –cuyo origen o paralelo con la teoría saussuriana del valor es evidente⁹⁰–, es decir, que esa significación no es nunca la propiedad intrínseca de un elemento singular de la lengua, siempre en relación unívoca con un referente. Ese referente, para poderse determinar como absoluto, debe estar absolutamente ausente. El perpetuo diferir de una significación hacia otra en la lengua hace imposible determinar un punto fijo, una vinculación simétrica entre la cosa, su percepción y su significación. Si la significación no modifica contenidos exteriores a ella, la vemos entonces como un tenderse del lenguaje

⁸⁹ Lévinas, Emmanuel, “Signification et réceptivité” en *Humanisme de l'autre homme*, París, Fata Morgana, 1964/2017, p. 22.

⁹⁰ Para Derrida por otra parte, vale la pena notarlo, el recurso sistemático a la noción de valor en las teorías del lenguaje modernas implica siempre la presencia velada y corrosiva de una negatividad que actúa sobre las categorías de presencia y objetividad: “[La valeur]... nous rappelle que la chose la plus naturelle, la plus universelle, la plus réelle, la plus claire, le référent le plus extérieur en apparence, le soleil, n'échappe pas tout à fait (...) à la loi générale de la valeur métaphorique”. Derrida, Jacques, “La mythologie blanche...” en *Op. cit.*, pp. 256-57.

hacia ese aquello absolutamente ausente que no logra domesticar la analogía. Lo anterior implica, por supuesto, que Lévinas entiende que todo lenguaje es en lo esencial metafórico⁹¹ y, al mismo tiempo, que esta metaforicidad, que se aparece en un primer momento como autorreferencial, no puede evitar identificarse con una idea de trascendencia que, al exceder por completo el dominio de lo empírico, se muestra como la posibilidad misma de la percepción, como su fuente. La experiencia, en tal sentido, no es un mero proceso a través del cual el lenguaje codifica un sustrato de contenidos objetivos, sino un procedimiento necesariamente metafórico:

...la métaphore – le renvoie à l’absence – peut être considérée comme une excellence relevant d’un ordre tout différente de la réceptivité pure. L’absence vers laquelle conduit la métaphore, ne serait pas un autre donné, mais encore futur ou déjà passé. La signification ne consolerait pas une perception déçue mais *rendrait seulement la perception possible*.⁹²

Como podría suponerse al leer este pasaje, Lévinas, antes que cuestionar o relativizar (como hace Derrida) el espacio teórico de lo referencial como cifra de la idea de alteridad, cuestiona su identificación inmediata –en el pensamiento filosófico de la modernidad– con el problema de la percepción –entendido como receptividad pura– en tanto su sustrato y fuente. La referencia, en tal sentido, no debe entenderse como referencia a los múltiples significados que genera el lenguaje ni, por tanto, a sí misma, sino a una ausencia cuya identificación circunstancial con la experiencia sensible (y finalmente con la cognición) no basta para rendir cuenta del fenómeno lingüístico en tanto proceso de creación incesante de significados. Al eliminar un concepto de experiencia definida en pureza al mismo tiempo desde lo empírico y lo cognitivo como el presupuesto epistemológico desde el cual elaborar la referencia lingüística, Lévinas vuelve indiferenciables exégesis, producción metafórica y percepción, donde la situación histórica del proceso de significación no puede someterse a un principio abstracto sin encontrarse ante algún tipo de noción de alteridad radical al lenguaje. Tal alteridad, si en efecto no proviene de la lengua, no puede bajo ninguna circunstancia ser devuelta, asimilarse, a ella. La referencia que se define desde lo ausente alude a un “más allá” que termina por comprometer el proceso entero de producción de significaciones. Al ser la percepción “une lecture, une exégèse...”, la significación no es ya, pues, una modificación o un agregado

⁹¹ En otro texto consagrado a la metáfora, este filósofo expresaba lo siguiente: “Ainsi donc, loin d’apparaître comme un phénomène exceptionnel du langage, comme une figure de style entre autres – la métaphore – déplacement de tout sens vers un autre, coïncide avec le phénomène même du langage ou de la signification”. Lévinas, Emmanuel, “La métaphore” en *Œuvres 2: parole et silence* (ed. Rodolphe Calin et Catherine Chalier), Paris, Grasset, 1962 /2009, p. 337.

⁹² Lévinas, Emmanuel, “Signification et réceptivité” en *Op.cit*, p. 19. Cursivas del autor.

a un significado original –proceso que sólo puede llevarse a cabo mediante la institucionalización contingente de un significado cualquiera como nombre–, sino un constante enfrentarse con una referencia indeterminable.

Desde el punto de vista que enfatiza Lévinas, la significación, en tanto determinación de la percepción, sería siempre traducción. La percepción no es posible sino como exégesis, trayendo como resultado que el sentido literal debe ser él mismo pensado como una figuración acerca del lenguaje. El sentido, incluso si se le analiza a partir de distinciones –verdaderas metáforas de la metáfora– tales como lo literal y lo figurado, o entre lenguaje poético y lenguaje ordinario, no se tiende sobre una soñada exterioridad del mundo, imagen de sí misma: “À aucun moment il n’y aurait eu *naissance première de la signification à partir d’un être sans signification* et en dehors d’une position historique où le langage se parle (...) Les objets deviendront signifiants à partir du langage et non pas le langage à partir des objets donnés à la pensée...”⁹³. La interpretación pone en evidencia al mundo, y su percepción, como significación; si se le concibe como lo no nombrado, lo aún desconocido, lo hace metafóricamente, produciendo tropos acerca de aquello que está fuera del lenguaje, y trayéndolo en consecuencia de vuelta hacia su esfera. De acuerdo con Lévinas, la interpretación no pareciera caracterizarse como un proceso cuya finalidad es el presente abstracto desde el que se interpreta y narra la historia, sino como una posición histórica concreta a la que, por definición, no es posible acceder por medio de una experiencia definida en términos empíricos, produciendo una situación paradójica: si, por un lado, la significación corre el riesgo de presentarse como un proceso eminentemente autorreferencial, la metáfora, por otro lado, parece interpelar ese proceso desde una exterioridad absoluta al lenguaje. Lenguaje otro que el lenguaje.

Un aspecto que puede desprenderse de estas consideraciones de Lévinas es que la reflexión moderna sobre la metáfora se descubre como una encrucijada donde se encuentran, frente a frente y de manera ineludible para el pensamiento de la modernidad, la trascendencia y la historia. Pero ese encuentro ha de codificarse a partir de presupuestos específicos que se impondrán de manera dominante sobre la lectura moderna de la metáfora, es decir, aquella que en su especificidad histórica, en su tortuoso esfuerzo de determinarse a sí misma (por ejemplo como “occidental”) termina por presentarla, junto con lo poético, como propiedad del lenguaje y el pensamiento. Una manera –no la única, pero que requiere examinar su impronta sobre la actitud moderna hacia “lo poético”– de esclarecer ese encuentro entre metáfora y trascendencia es considerar el proceso específico

⁹³ *Ibid.*, p. 23. Cursivas del autor.

mediante el cual se desarrolló, en el mundo clásico y en las tradiciones exegéticas en torno a los textos bíblicos, una de las nociones más importantes que aspira a abarcar y definir lo metafórico: la de figura. Esa noción, vale la pena decirlo, recuerda con fuerza hasta qué punto la idea de un sentido “literal” se presenta no como el opuesto, ni mucho menos como el sustrato histórico, de la alegoría, sino como un modo específico de la interpretación de la oscuridad de un texto.

Al final de su estudio sobre la formación de la noción de *figura* desde el periodo clásico hasta la Edad Media, Auerbach sintetizaba (con sorprendente modestia) las pretensiones y alcances de su investigación en los siguientes términos: “Our purpose was to show how in the basis of its semantic development a word may grow into a historical situation and give rise to structures that will be effective for many centuries”⁹⁴. En esa condensada conclusión, Auerbach relacionaba un caso concreto de cambio semántico con la formación de instituciones de pensamiento sobre el lenguaje poético. Llama en particular la atención que la separación implícita entre el proceso de cambio semántico (como origen de un concepto en el lenguaje “ordinario”, metafórico) y el establecimiento de instituciones y conceptos acerca del lenguaje que da lugar en el tiempo es, si no difícil de establecer, por lo menos particular: aunque actúa desde su distinción, el análisis de Auerbach insinúa un entreveramiento de fondo entre la poética como inmanente al lenguaje y el pensamiento sobre el lenguaje como reflexión filosófica en torno a éste.

La idea principal del ensayo de Auerbach sobre la *Figura* puede resumirse –no sin simplificarla o forzarla– a que este concepto tiene una impronta doble sobre el desarrollo histórico del pensamiento poético: por un lado, la de articular un dispositivo conceptual específico a la interpretación del texto revelado; y por otro, la de poner en relación directa la cuestión de la trascendencia, indisociable de su inscripción temporal en un texto, con una organización del tiempo desde la que se genera una determinada concepción de lo histórico. Lo primero que es importante subrayar es que la confluencia entre trascendencia e historia que tiene lugar en la *figura* –y luego, durante la modernidad, en la metáfora– no depende solamente del hecho de haberse desarrollado en el marco de la exégesis de las sagradas escrituras, sino también en relación con un esfuerzo de rendir cuenta del lenguaje a través del lenguaje. En este sentido, el proceso de introducción y formación de la noción de figura en tanto concepto retórico, como lo describe Auerbach, permite suponer una determinación y una anterioridad de la producción de conceptos de metáfora sobre la articulación de

⁹⁴ Auerbach, Erich, “Figura” en *Scenes from the Drama of European Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1938 /1984, p. 76.

tal o cual concepción del tiempo. Vale la pena esclarecer lo anterior recurriendo a algunas de las líneas principales del estudio al que aludimos. La primera tiene que ver con la manera como se entiende la noción de sentido “original” a partir de la cual se analiza la formación del término propiamente retórico de *figura* en sus sentidos especializados. Al estudiar los escasos primeros testimonios latinos de *figura* (que no son técnicos), Auerbach se detiene brevemente a comentar el hecho, aparentemente fortuito, de que aparezcan siempre acompañados del adjetivo *nova*:

Perhaps it is no more than an accident that our first two oldest examples of *figura* occurs in combination with *nova*; but even if accidental, it is significant, for the notion of the new manifestation, the changing aspect, of the permanent runs through the whole history of the word.⁹⁵

Aquí, más allá de la descripción del cambio semántico y del registro de sentidos originales, se enfatiza –no sin cierto sentimiento de perplejidad– un problema que escapa a la pura preocupación filológica: el carácter, al mismo tiempo “accidental” que “significativo”, de que los sentidos originales de un término, como se les atestigua en la tradición literaria, contengan en potencia la trayectoria que seguirá el término en la historia, es decir, que se hallen *prefigurados* en la palabra misma. La historia de la palabra se encuentra, de tal suerte, contenida ya en ella de manera latente y, sin embargo, ¿por qué este cuidado de señalar ese proceso como “accidental” a pesar de ser “significativo”? En cierto modo, podría plantearse –sin necesidad de ir más allá de la descripción desinteresada de un cambio semántico– que dicho proceso no tiene nada de accidental: es de esperarse –como lo deja bien claro el mismo estudio– que ciertos sentidos predominantes en el uso de una palabra, en contextos que no parecen ser todavía ni técnicos ni filosóficos, no sólo sobrevivan, sino que determinen las características generales de sus usos posteriores. ¿Por qué entonces este sentido general, abstracto, que aquí se sintetiza como “el aspecto cambiante de lo permanente”, se denuncia como algo que no entabla un vínculo de necesidad *probable* con el término en que se encarna? Lo anterior podría deberse a un gesto que quisiera mostrar y prevenir, al mismo tiempo, las formas de interpretación que puede otorgarse a esa determinación potencial del significado “original” de un término sobre el camino que seguirá el cambio semántico y, muy especialmente, sobre las instituciones que engendrará en el tiempo, es decir, a señalar cuidadosamente que la historia singular y específica del término *figura* puede o no ser tomada como una imagen indiscernible de la

⁹⁵ *Ibid.*, p. 12.

teorización sobre el lenguaje a la que dará a luz, pero que *sólo* se entiende como accidental cuando se le interpreta en términos puramente históricos. La idea de origen que subyace a la concepción de un “sentido original” de los términos, de manera inversa, no se interpretaría ya exclusivamente como un punto determinado constitutivo de un desarrollo lineal y sucesivo, sino como una propiedad latente de la que su acontecer inmediato, referido a un presente, es manifestación y resto, pero jamás realización plena.

A propósito de su desarrollo, Auerbach explica cómo el término *figura*, aunque tuviera pocas extensiones gramaticales, retóricas y lógicas⁹⁶ en la antigüedad latina, permitía ver claramente su empleo como concepto destinado a la clasificación y definición de los discursos, especialmente en Quintiliano, quien no había logrado separarlo del todo de la noción griega de tropo. Auerbach, así, insiste en que el concepto de tropo se había utilizado “only for formations that are particularly developed in a poetic or rhetorical sense”⁹⁷. Esta última observación permite plantear que el desplazamiento del concepto de tropo por el de figura entrañaba una reflexión sobre la especificidad de los textos que, en un principio, era imprecisa en su capacidad clasificatoria de los fenómenos metafóricos: “The aim of a figure is not, as in all tropes, to substitute words for other words; figures can be formed from words used in their proper meaning and order”⁹⁸. Lo que aquí se nos muestra es que, aunque ambigua y difícil de delimitar, la distinción antigua entre figura y tropo introducía a la primera no para señalar fenómenos ya previamente clasificados como poéticos, sino para abarcar una propiedad potencial de todo uso lingüístico y capaz de contener casos donde los procedimientos estructurales con que se definía –y define aún, en mayor o menor medida– a la metáfora no alcanzan a rendir cuenta de ella. La peculiaridad consiste en que, puesto que no describe sólo casos factuales sino una propiedad latente en la concreción de los usos textuales y de su interpretación⁹⁹, la *figura* se entiende necesariamente como la potencia del lenguaje, incluso cuando a las palabras se las emplea “in their proper meaning and order”.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 27.

⁹⁷ *Ibid.*, p.26.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ El alcance de esta idea en la reflexión sobre el lenguaje moderna no debe desdeñarse y el sentido en el que se le reformula tiene caracterizaciones múltiples. Por ejemplo, en torno a los debates, francamente hostiles, sobre la metáfora entre Derrida y Searle, este último proponía como presupuesto fundamental, en continuidad con ese carácter latente y trascendente de la figura intrínseco a la exégesis medieval del texto revelado, que “*it is absolutely crucial to understand that metaphorical meaning, ironical meaning, and indirect speech act meaning are never part of sentence meaning*” y enmarcaba esta comprensión del carácter exterior del significado en el presupuesto teórico fundamental de que “*all meaning and understanding goes on within a network of intentionality and against a background of*

El cambio en el uso del término hacia la Edad Media, que da lugar a la interpretación figurativa del texto sagrado —enmarcada en la teoría de los cuatro sentidos de la escritura—, tal y como lo analiza Auerbach, pareciera estar ya inscrito en esa propiedad de la *figura*, presente desde Quintiliano, que no sólo abarca una técnica estructural concreta de transposición del significado de un término a otro, sino a un desbordamiento de la significación más allá de los discursos y, por ende, trascendente a su posición histórica. El tropo, así, no exige solamente la interpretación en términos de la especificidad del texto en que acontece —entendido éste como acontecimiento histórico y formación estructural— sino como el tránsito mismo hacia un sentido aún no acontecido y, dentro del esquema temporal que de esto se desprende, futuro. La interpretación figural, en este sentido, altera el poder y alcance de los otros procedimientos de exégesis del texto sagrado, cuyos nexos referenciales con eventos históricos, sistemas normativos o incluso conceptos abstractos se denuncian de pronto, en palabras del propio Auerbach, como meramente “nominales”. Este estudioso sintetiza y analiza las implicaciones de este procedimiento de interpretación de la siguiente manera:

The opposition between *figura* and *veritas*, the interpretation (*exponere*) and unveiling (*aperire, revelare*), of figures, the equation of *figura* with *umbra*, or of *sub figura* with *sub umbra* (e.g. *ciborum* [“of foodstuffs”], or in more general sense, *legis* [“of the law”], the notion of a *figura* under which something other, future, true, lies concealed)—all this shows that the old sense of rhetorical image had survive, though it had moved from the purely nominalistic world of the schools of oratory (...) into a realm both real and spiritual, hence authentic, significant, and existential.¹⁰⁰

La imbricación de una cierta concepción del lenguaje poético con una organización del tiempo cuyo punto de referencia privilegiado y absoluto es la divinidad cambia, en apariencia, muy poco la cuestión del sustrato analógico de la metáfora en tanto problema formal, pero altera cualitativamente su poder y alcance epistemológico: la consciencia de que a la figura retórica subyace —si se respeta el presupuesto de su estructura analógica— un elemento “otro, futuro, verdadero”, una ausencia que obliga a reconocer como ilusoria la linealidad histórica en que ocurren tanto los eventos como las transformaciones metafóricas de significados “originales”, hace que la dicotomía que

capacities...” Searle, John, “Literary Theory and its Discontents” en *New Literary History*, Vol. 25, N. 3, 1994, p. 640 y 646. Cursivas del autor. Es importante notar que, en términos históricos, la poderosa distinción entre el uso efectivo y la propiedad potencial, que permite a final de cuentas establecer un criterio general de clasificación de las figuras del lenguaje, es tributario de la puesta en relación directa de la metáfora con la trascendencia en el contexto de la exégesis del texto revelado; la modernidad, al suprimir de manera relativa la trascendencia como principio rector de una estructura inmanente, no haría sino sustituir directamente lo potencial de la metáfora por la *intencionalidad del locutor* y, en términos más filosóficos, con la voluntad autónoma de un sujeto.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 45.

separa a la metáfora de la “realidad”, o de ecuaciones que ligan fatalmente el conocimiento con la experiencia y a la experiencia con referentes objetivos, se destruya: la expresión –entendida ahora como un potencial interpretativo y no como un mecanismo de aproximación a un sentido previo y descifrable– hace del lenguaje una auténtica irrupción de la trascendencia en el dominio de la existencia y de la materia que subsiste en el tiempo.

Si seguimos la descripción que hace Auerbach de esta modalidad de interpretación, que establece una conexión entre “...two events or persons, the first of which signifies not only itself but also the second, while the second encompasses or fulfills the first”¹⁰¹, lo que presenciamos es que, en el contexto de la *figura*, el movimiento que revela al segundo elemento de una analogía como la realización (futura, en el sentido de que no es todavía accesible a la cognición) del primero no está en el origen de la creación de un significado nuevo, que atravesaría en realidad ambos términos de manera simultánea –dicho de otra manera: los *complicaría* más bien que implicarlos–, y estaría ya latente en ambos sin que la interpretación haya generado la asociación, de manera fortuita, durante una progresión temporal. El paralelismo con los procedimientos interpretativos a los que constantemente alude el Pseudo-Dionisio es evidente, por ejemplo cuando este último distingue claramente entre la interpretación meramente simbólica de las escrituras y una interpretación espiritual: la gran diferencia entre ambos modos radica no tanto en sus propiedades estructurales ni en los argumentos teológicos que las sustentan, sino en la manera misma de concebir lo metafórico, donde la metáfora se entiende como una fuerza que atraviesa la historicidad del procedimiento interpretativo sin sujetarse a él, sin originarse en él: simultaneidad de la expresión con lo expresado, de lo propio al lenguaje con eso otro, que invoca toda alegoría, irreductible a su interpretación y, en sentido estricto, impropio de ella.

Lo otro de la *figura* determina al lenguaje, especialmente al lenguaje poético, en su transcurrir temporal: impulsa la interpretación, como tratando de reclamar una promesa que no puede ser cumplida, hacia una realización del sentido en lo real (o hacia la culminación de lo real en el sentido) que no puede decirse ni experimentarse, que no es asimilable a ningún presente porque se desborda de todos los eventos, y que por tanto abre, en el centro mismo de la expresión verbal y artística, un espacio de contingencia que compromete y vulnera la necesidad histórica. La diferencia entre una lectura anagógica de los textos y otra que reconoce la producción de sentido como inmanente a su historicidad, o que se limita a relacionar imágenes con conceptos (la alegoría),

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 53.

parece implicar la marca del pensamiento negativo sobre las distintas formas de concebir la expresión artística y literaria, incluso como reacción a ella, a través de pensadores como el Pseudo-Dionisio Areopagita. Aunque Auerbach es extraordinariamente cauteloso al momento de hacer un pasaje del neoplatonismo a la estética figurativa de la Edad Media¹⁰², la pregunta que se plantea en esa dirección puede hacerse extensiva, por lo menos a título de hipótesis, a los esfuerzos de conceptualizar la metáfora –y su frecuente, aunque no siempre confesada, implicación en la reflexión sobre la trascendencia– a lo largo de la modernidad:

It is not quite clear to me how far aesthetic ideas were determined by figural conceptions (...); but all the more attention was accorded to the notion that the artist, as kind of figure for God the Creator, realized an archetype that was alive in his spirit. These, as we see, are ideas of Neoplatonic origin. But the question remains: to what extent were this archetype and the work of art produced from it regarded as figures for a reality and truth fulfilled in God?¹⁰³

Se puede pensar, siguiendo este cuestionamiento, que intentar rastrear la genealogía de ese orden conceptual tan propio de la tradición neoplatónica como el de los límites del conocimiento – donde se entrelazan, al igual que en el del artista “creador”, lenguaje e historia, trascendencia y metáfora– en la poesía de la modernidad, por ejemplo, reproduce una comprensión de la singularidad de la expresión artística como imagen incompleta, simulacro y sombra, del arquetipo y de la idea. ¿Cómo, a lo largo del proceso en que el concepto de figura cobra la forma de una teoría de la interpretación del texto sagrado, se lleva a cabo una separación entre el discurso teológico basado en una concepción figurativa del lenguaje y ese otro grupo de discursos que Auerbach llama, sirviéndose de las categorías filosóficas de la modernidad, “ideas estéticas”? En última instancia, el desarrollo de la teoría figural de la interpretación del texto sagrado, como la analiza Auerbach, nos pone en guardia sobre una cuestión: que el problema de la trascendencia –tal y como pueda llegar a inscribirse en la creación artística y en los discursos que la teorizan durante la modernidad– se elabora en los precisos términos en los que lo metafórico ha de asimilarse a la noción de *figura*, es decir, como una identificación gradual de la potencia del lenguaje a una voluntad interpretativa que aspira apresar el sentido espiritual de la expresión verbal en el espacio de la alegoría. La cuestión de la trascendencia subsiste en la *figura* y permite, de manera discreta, conciliar la separación entre pensamiento sobre el lenguaje y la poética inmanente, entre el concepto y el gesto vivo: no hay

¹⁰² “...an investigation purporting to explain the relation between Neoplatonic and figural elements in Medieval Aesthetics would require broader foundations.” *Ibid.*, p. 63.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 62.

consciencia del carácter temporal y luego histórico de la metáfora –incluso cuando se le otorga bases sólidas en la cognición y la experiencia– sino a través de ese juego de oposiciones, que se encadenan en un proceso de inscripción. ¿En qué sentido, entonces, la reflexión sobre la trascendencia reverbera en el texto poético de la modernidad? En un primer momento, a través del concepto de *figura*: un tránsito de eso indecible hacia un procedimiento autorreflexivo que lo codifica –y limita– a través de la formulación doctrinal de lo inefable. Si para Auerbach el vínculo, en la antigüedad tardía y en la Edad Media, entre ciertos “arquetipos” y las ideas estéticas que rodean las prácticas artísticas era difícil de determinar, la respuesta a esta interrogante en el mundo moderno parece no encontrar tampoco respuestas satisfactorias o verse relegada de lleno al ámbito de la historiografía lingüística y literaria: de manera ni clara ni lineal, el o los conceptos de metáfora absorben el poder de los arquetipos de la trascendencia –frecuentemente lo dado, lo inconsciente, lo no representado– y hace de lo literario un parámetro negativo sin el cual difícilmente podría otorgárseles un poder de generalización¹⁰⁴.

Si se regresa, teniendo lo anterior en mente, tanto a las propuestas de Lévinas como a las de Derrida, se hace necesario pensar que la gran cuestión de la trascendencia se encuentra tan íntimamente ligada a la metáfora en la modernidad que esta última hace manifiesta no solamente la necesidad del pensamiento hacia la primera para establecer fronteras y distinciones conceptuales, sino una nueva, insospechada, ubicuidad. La cuestión de la metáfora en Lévinas, cuyas implicaciones al momento de pensar el lenguaje ya hemos resumido más arriba –la caracterización del lenguaje entero como metafórico, el desplazamiento de la experiencia por lo ausente como sustrato de la referencia lingüística– permite aproximarse a este carácter ubicuo de la trascendencia por medio de una distinción, a la que aludiré en las secciones restantes de este ensayo, entre una trascendencia relativa y el de una trascendencia absoluta, del todo complementarias. La primera hablaría del “más allá” de la metáfora en términos de una serie de procesos que generan nuevos significados al

¹⁰⁴ De acuerdo con Lakoff, “The metaphor is not just a matter of language, but of thought and reason. The language is secondary” Lakoff, George, “The Contemporary Theory of Metaphor” en Ortony, *Op. cit.*, p. 208. Se trata, ésta, de una postura que caracteriza a un sector importante de las ciencias del lenguaje, donde la metáfora, vista como un fenómeno explícitamente cognitivo, obliga a distinguir entre la metáfora como propiedad inmanente y determinante del lenguaje “ordinario”, de la metáfora literaria, que sería el resultado de una valorización cultural e histórica de ciertos usos específicos de ella. En un estudio reciente en torno a la metáfora “literaria”, podemos leer lo siguiente: “The traditional literary treatment of metaphor [...] cannot say much on the position of metaphor in the literary language and how (if at all) it differs from that of non-literary speech and writing.” Véase Fludernik, Monika, “Introduction” en *Beyond Cognitive Metaphor. Theory and Perspectives on Literary Metaphore*, Nueva York-Londres, Routledge, 2011, pp. 6-7.

interior de un sistema de manera incesante y, a fin de cuentas, autorreferencial¹⁰⁵; la metáfora absoluta, por su parte, pretendería "...au sein de la pensée conduire aux limites de la pensée"¹⁰⁶: conducir la lengua hacia lo otro, hacia lo impensable y lo no representable por medio del lenguaje y el pensamiento. Este valor absoluto de la metáfora, impropio del lenguaje humano, sólo puede concebirse como imposible o como siempre incompleto: dibuja sistemáticamente los límites del pensamiento, los establece poéticamente, y, en consecuencia, impide o facilita la institucionalización de los valores relativos de la metáfora como absolutos. La metáfora, en el sentido absoluto que codifica la *figura*, terminaría por desbordarla y su comprensión histórica no sería legible en términos de su formación, sino justamente en los de su descomposición.

No deja de resultar significativo que ese absoluto metafórico de Lévinas se corresponda de manera precisa con la manera a través de la cual un filósofo como Wittgenstein se aproxima, en su *Conferencia sobre ética*, al problema del valor, justamente también en términos relativos y absolutos: de manera general, su planteamiento toma como punto de partida una teoría puramente representacional del lenguaje donde las proposiciones de la ética, a diferencia de las proposiciones científicas, sólo pueden tener valor de verdad en términos relativos (algo es "bueno/malo" en relación con un determinado estado de cosas) y nunca absolutos (observación que hacía extensiva en otros textos, como es bien conocido, a los juicios estéticos). Para ilustrar esa imposibilidad –la imposibilidad de cierta manera de pensar o de formular la ética–, se valía de una curiosa metáfora:

It seems obvious to me that nothing we could ever think or say should be *the* thing. That we cannot write a scientific book, the subject matter of which could be intrinsically sublime and above all other subject matters. I can only describe my feeling by the metaphor that, if a man could write a book on ethics, this book would, with an explosion, destroy all other books in the world.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Lévinas, Emmanuel, "La métaphore" en *Œuvres... Op. cit.*, p. 346. Es esa la razón por la cual este pensador terminaría por denunciar, más tarde en su obra, la trascendencia de la metáfora como ilusoria. Véase, para precisar las dificultades de la exploración filosófica de Lévinas en torno a la metáfora, el artículo de Calin, Rodolphe, "La métaphore absolue. Un faux départ vers l'autrement qu'être" en *Cahiers de Philosophie de l'Université de Caen*, Presses Universitaire de Caen, 49, 2012, pp. 129-134. Chiara Pavan, por su parte, enfatiza que, para Lévinas, justo en la misma medida que la metáfora representa el potencial creador de la lengua, en esa misma medida la metáfora deja de ser absolutamente trascendente: el infinito de la lengua que dibuja la metáfora es potencial y queda, en consecuencia, "interne à l'être". Véase Pavan, Chiara, "Le plus de la signification : infinit, symbole et métaphore chez Lévinas" en *Alter. Revue de phénoménologie*, Association Alter, 22, 2014.

¹⁰⁶ "La métaphore" en *Œuvres... Op. cit.*, p. 328.

¹⁰⁷ Wittgenstein, Ludwig, "A Lecture on Ethics" en *The Philosophical Review*, Vol. 74, N. 1, Duke University Press, 1930/1965, p.7.

Wittgenstein, para explicar la imposibilidad del valor absoluto, debe recurrir a una muy peculiar e históricamente determinada metáfora de totalidad e inscripción: el libro. La metáfora de un libro absoluto (en otros puntos de la conferencia se presenta el juego mental de suponer un libro donde un dios omnisciente escribiera todos los eventos y todos los estados de cosas pasados, presentes y futuros) recuerda la representación de la sagrada escritura que ofrecía el Pseudo-Dionisio, que la muestra al mismo tiempo como revelación de la divinidad que como su ocultamiento, obligando a concebir a la escritura, su forma de inscripción, no sólo como un proceso que anuda la trascendencia a la inmanencia, sino como la fuerza capaz de desatarlas. La *figura*, enfrentada a la consciencia de su proceso de inscripción, no logra ya coincidir con el valor absoluto de la metáfora, que es ahora imposible al pensamiento, un guiño a lo infinito. Corbin escribía, a propósito de la interpretación espiritual de la escritura, que “L’allégorie est inoffensive ; mais le sens spirituel peut être révolutionnaire”¹⁰⁸. Revolucionaria sería, en su sentido absoluto, la metáfora, como un “libro que en una explosión destruyera todos los libros del mundo”, y sin embargo responde a un acontecimiento que el pensamiento sólo sabe nombrar como imposible: se trata de una metáfora que precede al lenguaje, de un libro que nunca se podría escribir sin consumir sus propias páginas, de una revolución que nunca terminaría de acontecer o de una voz que, como el silencio, sin reclamar garganta alguna como patria, no cesa de llamar, nunca se extingue. La ambigüedad en la actitud de Lévinas hacia el fenómeno metafórico, que intentó concebir –con enormes dudas– una metáfora radicalmente heterónoma, apertura a lo infinito en el rostro del otro, irreductible al quehacer del poeta, obliga precisamente a ponerla en relación con esa categoría, la de lo imposible, que no permitiría llamar a esa misma metáfora “absoluta” y a la que, a lo largo la modernidad, se alude discretamente por medio de la figura del poema.

Tanto en el libro capaz de aniquilar todos libros de Wittgenstein como en el evangelio silencioso y elocuente del Pseudo-Dionisio (de algún modo, el rostro, valor absoluto de la metáfora en Lévinas, recuerda también ese antiguo topos literario que identifica al rostro con el libro y al universo con la escritura de Dios), las nociones de totalidad, absoluto y límite se producen y reproducen, de manera privilegiada, *a través* de metáforas acerca de la escritura y del libro. Estas metáforas (de la metáfora) exigen un tratamiento cuidadoso al que debe preceder esta pregunta: ¿por qué este privilegio del libro y de la escritura para hablar del naufragio de los absolutos, de los límites de la representación, de la miseria del lenguaje figurado o del conocimiento humano como

¹⁰⁸ Corbin, Henry, *Histoire de la philosophie islamique*, París, Gallimard, 1986/2002, p. 23.

una forma de la miseria? Se trata, como resulta obvio en un primer momento, del mismo privilegio negativo que tiene la literatura en la modernidad para elaborar su propia representación: hablan de lo que no está; constituyen, por así decirlo, la última metáfora que se interpone a ese abismo de lo inimaginable, cuya entrada clausura nominalmente lo inefable. Sin embargo, lo anterior no puede constituir una respuesta si no se señala que tales nociones de totalidad o absoluto, aunque parezcan situarse de manera simétrica ante el espejo de una totalidad y de un absoluto del lenguaje, no se cifran en la metáfora del libro sin implicar, por la escritura, una noción del todo disruptiva de inscripción¹⁰⁹.

En la escritura y el libro deben convivir entonces la imagen de la totalidad con un deseo violento de inscribirla que la imposibilita, la corroe o la destruye. A la comprensión de la escritura como una tecnología¹¹⁰ de representación –pero sobre todo de reflexión teórica acerca– del habla (que mal se haría en abstraer de su especificidad civilizatoria como instrumento de asimilación y dominación cultural¹¹¹), se superpone en todo momento el problema mismo de la inscripción, y por lo tanto irrupción, del pensamiento en el mundo (libro absoluto) que desborda por completo, haciendo arder páginas y piedras a su paso, la comprensión (en analogía vergonzante con la escritura) del lenguaje como dispositivo de representación. Entender las figuraciones acerca de lo absoluto, lo total, lo ahistórico y lo metahistórico, como dependientes de una limitación implícita de esa capacidad, de esa potencia de la escritura, trae consigo que la concepción del lenguaje como absoluto, junto con el complejo dispositivo de conceptos que la lleva a cabo, nos hable de los textos

¹⁰⁹ Estas ideas las elaboro a partir de los planteamientos señeros de Jacques Derrida derivados de su análisis minucioso de ese gran sistema de topos en torno al libro como principio de organización y control del carácter disruptivo de la escritura, especialmente en *De la grammatologie*. Para Derrida, por ejemplo, la escritura no es reducible al libro, que es “l'idée d'une totalité, finie ou infinie, du signifiant (...) Elle est la protection encyclopédique de la théologie et du logocentrisme contre la disruption de l'écriture...” Derrida, Jacques, *De la grammatologie*, París, Minuit, 1967 /2011, pp. 29-30.

¹¹⁰ Pienso, en particular, en la caracterización que de la escritura hace Walter J. Ong, que requiere producir la oralidad como “prístina y originaria”, con todas las implicaciones políticas de ese planteamiento, medular para la concepción colonial del lenguaje: “By contrast with natural, oral speech, writing is completely artificial...” Ong, Walter J., “Writing is a Technology” en *Orality and Literacy. The technologizing of the Word*, Nueva York, Routledge, 1982/2002, p.81.

¹¹¹ La visión de la escritura como tecnología y su supeditación a una teoría del lenguaje como representación de un habla originaria son, apenas, la expresión más superficial de un fenómeno mucho más complejo, que tiene que ver con la manera como se concibe cultural e históricamente la capacidad misma de inscripción tanto del lenguaje como del pensamiento en el mundo. Como afirma con agudeza un estudioso particularmente crítico del problema de la alfabetización, en relación concreta con los procesos de dominación y exterminio de pueblos originarios en América Latina, a la “cruz y la espada” debe siempre agregarse “la letra... el arma más sutil y menos evidenciada”, porque no se trata sólo “de un simple conjunto de grafías que representaban, en su gran mayoría, la realización fonética de los fonemas hispanos, sino una tradición escrita... toda una sensibilización y conceptualización de su lengua como *escribible*”. Valiñas C., Leopoldo, “Alfabeto o alfa-a-beto” en *Anales de Antropología*, México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, Vol. 19, N. 2, 1982, p. 269. Cursivas del autor.

no sólo como manifestaciones o actualizaciones específicas de esos principios y conceptos más allá de la voluntad y la consciencia de las comunidades humanas en que tienen lugar, sino justamente de los procesos de ruptura en relación con ellas, así como de su paulatina descomposición y erosión al interior de las prácticas discursivas. El problema de la poesía durante la modernidad será así, en gran medida, una reflexión sobre la escritura en ese sentido que he intentado trazar, siempre antagónico al de la formulación de una teoría del lenguaje. La reflexión sobre el lenguaje, tal y como se dejaba ver en la apófasis, se acusa de tal manera como poética por excelencia y pone en evidencia los procesos de alienación del lenguaje *como* una irrupción en –o modificación de– el mundo que difícilmente puede llevarse a cabo sin que estremezcan al pensamiento los ecos de una trascendencia radical antes bien que absoluta.

Cuando se lleva este problema de alienación al contexto de la poesía, especialmente del conjunto de textos que la modernidad caracteriza a veces, retrospectivamente, como poesía lírica, se arrastra consigo la cuestión –que hasta el momento no he podido señalar sino de manera oblicua como una dimensión autorreferencial del discurso apofático– de la metapoésia o de los enunciados metapoéticos, implícitos y explícitos, que rodean al texto poético o se producen en su interior. Ya he observado cómo la idea de un discurso metametafórico, y en última instancia de la metapoética, se ve truncada por el reconocimiento de la indefinibilidad de la metáfora en el sentido de que esta última no puede presentarse como un objeto separado del pensamiento, es decir, que los poemas, junto con sus poéticas, están condenados a producir su exceso: metáforas de la metáfora de la metáfora; sin embargo, señalé también que la indefinibilidad de la metáfora se postula ella misma a través de enunciados explícitamente metapoéticos (“la metáfora es indefinible”) a través de los cuales termina por deducirse que todo enunciado es metafórico. Además de tener como consecuencia el reconocimiento de la teoría del lenguaje como plenamente metafórica o de la presencia de la metáfora en todo razonamiento discursivo (cosa que, desde esta perspectiva, sería siempre como haber reconocido la presencia de agua en el mar), lo anterior sugiere, de manera menos inmediata, que los enunciados metapoéticos, al menos los que tienen a la metáfora por objeto, deberían ser entendidos –en una suerte de desplazamiento moderno de la aporía de los nombres de Dios al lenguaje poético mismo– como enunciados *acerca de algo* que no puede decirse. La emergencia tanto de lo indecible como de lo inefable en este argumento implica no tanto que la idea de una metáfora absoluta en el sentido levinasiano –“absoluto” entendido aquí como irreductible al pensamiento y a la lengua– sea imposible, sino que sólo es imposible en el marco de una idea

predeterminada de objetividad que le exigen los presupuestos de tal o cual concepción del lenguaje para justificarse, es decir, que la metáfora sería el límite que impone ese modelo, su último resuello antes de guardar silencio: el reconocimiento de que la metáfora –de manera semejante al intento de nombrar un principio inefable– impide siempre su alienación en el marco de un dispositivo conceptual; que se piensa a sí misma, al interior de ese modelo, como una negación de lo que puede (y en el fondo anhela) decirse de ella.

Si se concibe entonces a la poesía desde esta perspectiva, se podría concluir –me parece que erróneamente– que esta última, como los discursos apofáticos en oposición a la doctrina apofática, se alza allí donde una forma de racionalidad precisa callar; que insiste en hablar *a pesar* de que no es posible hacerlo. Debería decirse, siguiendo el mismo argumento, que dice lo imposible; que niega porque precisa hacerlo, que habla *en contra*: en contra del postulado, en contra de su historia y en contra de sí misma. Si la cuestión es que los enunciados metapoéticos, en tanto metáforas de la metáfora, sólo pueden pensarse como creación poética, como poemas en una relación deliberadamente conflictiva y contradictoria con otros poemas y sus formas dominantes de interpretación, ¿en qué sentido entonces la expresión poética hablaría *a pesar* de los límites de una incapacidad de la razón, exiliada más allá de los fronteras que le impuso de antemano una doctrina, cuando el postulado de esos mismos límites no puede entenderse sino como creación poética, incluso si se trata de una forma históricamente alienada de ella? Harold Bloom afirma que “A theory of poetry must belong *to* poetry, must *be* poetry, before it can be of any use in interpreting poems”¹¹². De esta observación sólo puede concluirse o bien que ninguna teoría de la poesía que se presente como “no poética” es capaz de interpretar poemas o bien que la única teoría de la poesía posible tiene lugar en la expresión poética en tanto expresión poética, en tanto proceso de inscripción, pero siempre a sabiendas de que la caracterización de esta última como tal implica la formación correlativa e inevitable de instituciones de pensamiento poético. A pesar de su circularidad, lo que deja ya claro este tipo de consideraciones es que ni los sistemas de enunciados metapoéticos son posteriores a la expresión poética –que no se deja ver entonces como un epifenómeno histórico de la amplitud explicativa de tal o cual concepto de metáfora– ni puede la expresión poética tampoco elaborarse, realizarse, sin producir al mismo tiempo enunciados metapoéticos, especialmente los que sugieren una ruptura en relación con ellos. Y esta última cuestión es de singular importancia para pensar la cuestión de lo indecible, y sus múltiples legados, en la poesía y el pensamiento

¹¹² Bloom, Harold, *Kabbalah and Criticism*, Nueva York, The Seabury Press, 1975, p. 109. [Cursivas del autor].

poético de la modernidad. Para dilucidar lo anterior, vale la pena examinar de cerca qué tipo de problemas se desprenden cuando llevamos este orden de cuestionamientos “propios” de la apófasis al dominio secular del texto literario.

El punto de partida, de ningún modo privativo de la modernidad, puede ser una observación manida, un tópico añejo: que los poetas se deleitan en hablar –una y otra vez– de la poesía y del poema; lo hacen, por supuesto, no sólo en sus poemas, sino en toda clase de textos y valiéndose de medios –en el contexto de prácticas culturales diversas– que no son solamente los que comprende la palabra escrita; comparten, ante su “objeto”, la misma perplejidad que el científico o el filósofo e intentan, por decirlo de manera muy general, reflexionar sobre la naturaleza de su quehacer, sobre su relación con una tradición, con una lengua, sobre el lenguaje mismo; delimitan, definen, especulan: a ese grado, como sucede con toda actividad humana, lo “propio” puede vivirse, al mismo tiempo, como ajeno. Planteado en esos términos, no resultaría sorprendente notar que los textos que, de manera prefijada, se conciben como poéticos se nos aparezcan –una y otra vez de nuevo– marcados por la huella de dichas reflexiones o consagrados, en más de una ocasión, por entero a ellas.

Ni la frecuencia con que ocurre tal situación –ni la relativa facilidad con la que pueda ser notada– quiere decir que su explicación sea transparente ni que pueda asumirse como consubstancial al fenómeno poético sin indagar primero en las razones de su identificación: tanto si afirmamos que implica, de entrada, la sólo aparente obviedad de que el poeta es simultáneamente creador y lector crítico de su propio trabajo y el de sus predecesores, como si afirmamos que dicha circunstancia puede interpretarse como la puesta en evidencia –natural o no– de su perplejidad y deseo de conocimiento del lenguaje poético mismo (del proceso que lo transforma de práctica creadora en objeto de conocimiento), nos vemos en ambos casos forzados a considerar que la manera como se delimitan en tanto problemas los objetos de su reflexión –su caracterización misma como objetos– parece alcanzar al poeta de muy lejos, al punto de parecerle, en mayor o menor medida, problemas dados, misterios preexistentes, más bien que el fruto de un intrincado proceso histórico de elaboración conceptual. La obviedad es, vale la pena insistir, sólo aparente –o esconde, al menos, mucho más de lo que revela: se trataría, en principio, de una situación no muy distinta de aquella en la que, tal y como afirmaba un lingüista, se encuentra el estudioso de la lengua cuando establece, por medio de la abstracción, categorías gramaticales bajo el supuesto de que se trata de principios

subyacentes a lo observable en el habla, de una norma abstracta: “Categories in this sense are abstract, but they are traditionally abstracted from usage under assumptions about communication”¹¹³.

Proponer una comparación como la anterior pide, por supuesto, aclarar en qué sentido la situación del lingüista (en tanto figura autorizada a modificar los saberes hegemónicos sobre el lenguaje y producir otros nuevos) que observa la lengua en uso ilumina aquélla del poeta ante el lenguaje poético (o viceversa): se esperaría que las preocupaciones de uno y otro –incluso si consideramos los objetos de su reflexión, si no como el mismo, sí imbricados– sean distintas, como distintas serían, por otra parte, la actitud emocional e intelectual con la que encaran los hechos del lenguaje y, en particular, su finalidad al embarcarse en dichas reflexiones. En un orden de ideas como el anterior, se estaría tentado simplemente a establecer una separación tajante entre un razonamiento científico-discursivo acerca del lenguaje y uno, digamos, artístico o poético, pasando por alto que el interés de la similitud es mucho más concreto y reside, más bien, en el carácter alienado de los presupuestos sobre los que se levanta el aparato conceptual desde el cual se elaboran ambos “tipos” de discursos. Este aparato conceptual obligaría, siempre a grandes rasgos, a establecer distinciones que permearían –en un inevitable juego de espejos– a todo intento de rendir cuenta de un texto por medio de otro texto, por un lado y, por otro, instituirían en la mente del observador –poeta, crítico o gramático– un parámetro no necesariamente representable de singularidad, de especificidad, al que tendría que responder el texto poético observado. Así, ante la aseveración, por lo demás cotidiana tanto en su estructura como en su contenido, “los poetas se deleitan en hablar de la poesía”, se despliega ante nosotros, de manera casi automática, una serie de distinciones por medio de las cuales intentaríamos delimitar su alcance: nos fuerza, hasta cierto punto, a imaginar un texto y una práctica poéticos “en tanto tales” a partir de los cuales se elaboraría, con posterioridad, una terminología que refiere a ellos, explicándolos, normándolos o analizándolos; de manera paralela, si el texto poético hablara de sí mismo o de los conceptos e instituciones en cuyo contexto tiene lugar (el lenguaje, el género discursivo, el poema, la interpretación, etc.), estaríamos tentados a hablar o de elementos meta-poéticos o meta-literarios al interior del texto o, en su caso, de meta-poemas (la terminología podría multiplicarse tratando de ceñir cada matiz posible de estos procesos

¹¹³ Silverstein, Michael, “Language and the Culture of Gender: At the Intersection of Structure, Usage, and Ideology” en Elizabeth Mertz *et al.*, *Semiotic Mediation. Sociocultural and Psychological Perspectives*, Orlando-Londres, Academic Press Inc., 1985, pp. 220-21. Dichos presupuestos sobre la comunicación son, de acuerdo con este lingüista, “propositional in value, that is, (...) organized so as to refer to things (pick out objects of reference or topics of discourse) and, in different gradient degrees and modalizations, to characterize or describe or predicate truths about them”. *Ibid.*, p. 222.

autorreflexivos). Y ese cuerpo de fenómenos textuales se distinguiría de ese otro, vasto e igualmente difícil de abarcar, de textos y prácticas que, sin considerarse ellos mismos poéticos ni especializados, hicieran del lenguaje poético el objeto de su reflexión.

Tal y como la he descrito, la anterior puede parecer la caricatura de un determinado enfoque epistemológico ante los fenómenos literarios y lingüísticos; sin embargo, es necesario notar que, incluso si se le matiza lo suficiente, la idea misma de un discurso poético sobre lo poético se muestra problemática, desde su planteamiento mismo, en la medida en que reposa sobre una inevitable reificación tanto del lenguaje como del texto poético cuya finalidad, de una manera u otra, no es únicamente la de proponer clasificaciones a las cuales integrarlos, sino la de enfatizar una noción de singularidad sin la cual no podrían deducirse bajo ninguna circunstancia esos principios de clasificación y análisis. El problema, naturalmente, se presenta al momento de reconocer la dimensión tanto discursiva como analítica que pudiera atribuírsele o encontrarse en el texto poético o, en su defecto, de intentar determinar, en caso de no poderse hacerlo en dichos términos, qué tipo de conocimiento sobre sí mismo se desprende del lenguaje poético y, en consecuencia, en qué sentido puede hablarse —o se habla en efecto— de un conocimiento poético en oposición, por ejemplo, a un conocimiento de lo poético.

El problema, de tal manera, nos enfrenta a una necesidad sistémica de la singularidad como efecto de la distinción histórica entre exégesis y obra hasta cierto punto correlativa de las distinciones fundamentales entre original y copia, imagen y realidad. Dichas oposiciones facilitan trasladar, por medio de un presupuesto de singularidad absoluta, la noción de lo inefable a los fenómenos de la creación verbal, referida con fuerza, en la modernidad, a la lírica o, más precisamente, al proceso histórico que la articula, la inventa incluso (de manera contradictoria) como el género más apropiado para la expresión verbal de la experiencia irrepetible del sujeto, al tiempo que termina por proponerla, a pesar de —o gracias a— su enorme variabilidad histórica, como el modelo mismo de lo poético. Es verdad, sin embargo, que el reconocimiento de la importancia de la relación entre las obras literarias y las tradiciones exegéticas y críticas en que se insertan, que por sí misma cuestiona la singularidad absoluta de un poema engendrado en la materia de un lenguaje heredado y común, ha sido reconocida no sólo por su carácter problemático (que por sí mismo impediría tomar las distinciones que apenas señalamos sin cuestionamientos), sino por la importancia de sus interrelaciones, es decir, considerando que los textos poéticos son ellos mismos actos

de interpretación —y no unitarios objetos estéticos— dependientes de otros actos de interpretación y, por lo tanto, pueden ser vistos, por derecho propio, como reflexión metaliteraria.

Una postura semejante, llevada a sus consecuencias más agudas, la encontramos en el célebre estudio de Harold Bloom, consagrado al problema de las influencias poéticas en la modernidad. Si desde su perspectiva, por ejemplo, se llega a afirmar que “The meaning of a poem is always another poem”¹¹⁴ y que, por lo tanto, “...all criticism is always prose poetry”¹¹⁵, concluyendo incluso, como puede leerse en un trabajo suyo posterior, que “There is the *metaphysical* illusion, that the poem possesses or creates *meaning*”¹¹⁶, uno podría preguntarse, en consecuencia, no tanto si eso implica la situación inversa, es decir, que todo poema es crítica versificada —pregunta a la que Bloom ofrece, a lo largo de los dos estudios citados, una respuesta que intentaría escapar de esa circularidad—, sino qué tipo de relación guardan los principios generales de producción de significados comunes a toda forma de lingüística con el presupuesto de singularidad de los enunciados y los textos, especialmente los literarios. De acuerdo con Bloom, estos últimos no pueden producir significado por sí mismos, mucho menos poseerlo, salvo en la relación con lo precedente: en su diálogo con la tradición literaria, las fronteras a través de las cuales el poema reconoce su identidad —asociada dramáticamente con la del poeta en tanto poeta— se denuncian, pues, meramente imaginarias. Es interesante, en tal sentido, considerar más de cerca la manera como este crítico introduce ese gran telón de fondo a cualquier concepción de la singularidad del texto que es su noción de un lenguaje de las influencias poéticas. En su lectura de *Paradise Lost*, de Milton, como alegoría del “dilema del poeta moderno” (en las que Satán y Adán representarían a este último en sus expresiones débil y fuerte, respectivamente) Bloom hace la siguiente observación:

No poet since Adam and Satan speaks a language free of the one wrought by his precursors. Chomsky remarks that when one speaks a language, one knows a great deal that was never learned. The effort of criticism is to teach a language, for what is never learned but comes as the gift of a language is a poetry already written —an insight I derive from Shelley’s remark that every language is the relic of an abandoned cyclic poem. I mean that criticism teaches no language of criticism (a formalist view still held in common by archetypalists, structuralists, and phenomenologists), but a language in which poetry already is written, the language of influence, of the dialectic that governs the relations between poets *as poets*.¹¹⁷

¹¹⁴ Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1973/1997, p. 94.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 95.

¹¹⁶ Bloom, Harold, *Kabbalah and Criticism*, *Op. cit.*, pp. 212-23. Cursivas del autor.

¹¹⁷ *Op.cit.*, Bloom, Harold, *The Anxiety...* p. 25.

Una cuestión primaria que se muestra en este fragmento es la comparación explícita –hasta cierto punto paralela de los presupuestos epistemológicos de la lingüística– que se hace entre la lengua, principio abstracto del que son expresión los fenómenos del habla, y la tradición literaria: ambas, se enfatiza aquí, son al mismo tiempo dadas y heredadas; más que un origen o un contexto, son la substancia misma de la creación poética –y de toda práctica social en general. La lengua (o más propiamente, siguiendo la misma concepción chomskiana a la que alude Bloom, la facultad innata del lenguaje, que en la misma medida que es “forjada por los ancestros”, es también irreductible a cualquier forma de agencia humana) y la tradición literaria asimilada por los poetas se hallan identificadas por su carácter no representado, inconsciente e incognoscible en tanto totalidad, del que la creación particular es al mismo tiempo vehículo y consumación: “reliquia”, dice Bloom valiéndose de Shelley, para referirse al poema como un vacío o un resto atravesado por la lengua en su historicidad y desde el cual se proyecta hacia otros textos, hacia su posibilidad –que es siempre su realización en la *figura*, en clave teológica– más allá de ellos. Esa realidad no representable que se interpreta riesgosamente como una totalidad llamada –de manera indistinta– lengua o tradición literaria, y que para Bloom cancela la posibilidad de entender el sentido como inherente al poema, obliga, por un lado, a entender a los poemas como sistemas de enunciados metapoéticos y, por otro, sugiere que la expresión artística reflexionaría su relación con lo precedente, con lo histórico, en términos negativos, donde el conflicto con lo precedente, al presentarse engañosamente como necesario para la definición de sí, no sólo no logra suprimirse, sino que presiona con tal fuerza que irrumpe en el cuerpo frágil del poema, produciendo una ruptura de la temporalidad progresiva y teleológica que lo supone su límite. Una lectura puramente histórica de la relación del texto poético con su tradición sería, entonces, refractaria de la discusión detallada que ofrece Derrida¹¹⁸ acerca del énfasis en la diacronía en ciertos modelos de reflexión sobre la metáfora, que presupone no solamente la idea de un largo proceso de sedimentación del que la metáfora “en uso” es resultado, sino de un origen que se modifica a lo largo de la historia y que desplaza sus sentidos más concretos en favor de otros cada vez más abstractos (los conceptos como la historia de su metaforización, tal y como sintetiza Derrida el meollo de tal concepción). Sin embargo, la idea de tradición literaria,

¹¹⁸ Aludo en particular a su análisis del diálogo entre Aristide y Polyphile en el *Jardin de la philosophie*, de Anatole France, que sirve como punto de partida para su discusión sobre la metáfora. Derrida, *La mythologie...Op. cit.*, pp. 250-56.

más que dejarse explicar a través de la citada analogía con la lengua dada, la lengua de los principios y la norma abstracta, altera la manera como se entiende a esta última y permite establecer, de entrada, que su elaboración tiene lugar en los términos –y con dificultades semejantes– a las que nos enfrentamos al pensar la metáfora, es decir, los de la trascendencia y su inscripción.

Bloom deja ver con claridad que el proceso de sedimentación de sentido, de reliquia, del texto poético no basta para considerarlo en una relación genuina de anterioridad con lo que llama un lenguaje de la crítica, un lenguaje distanciado que explica y estudia al lenguaje literario en tanto fenómeno; muy por el contrario, la visión del lenguaje y la tradición como, al igual que la caracterización del evangelio del Pseudo-Dionisio, no representables y dados, impide considerar cualquier punto de la cadena de transmisión e interpretación como originario, como parte de un proceso de sedimentación que pueda ser recuperado arqueológicamente; el origen, o las figuraciones –metafóricas– acerca de un origen, podrían ubicarse en cualquiera de sus puntos o, de hecho, pensarse como intrínsecas a todos ellos; como ocurre con la figura teológica, toda “manifestación” del lenguaje, toda práctica, estaría, pues, presente en las otras, como buscando realizarse fuera de ellas, en una ausencia que no es ya la de los objetos de la experiencia, lo perdido o en sueños recobrado, sino la de una alteridad que confiere al presente de la observación –punto abstracto desde el que se establece la posibilidad de una narración histórica– una naturaleza ilusoria, espectral.

Lo anterior levanta la cuestión acerca de en qué sentido puede decirse, si es que siquiera puede concebirse, que la metáfora, en tanto que indisociable de un proceso de inscripción, trasciende al lenguaje mismo. Si la lengua que enseña la crítica, como insiste Bloom, es una lengua que está ya escrita en el poema, estamos obligados a afirmar que la metáfora no puede trascender –por ejemplo, como concepto o como propiedad de la cognición– a la expresión poética porque no existe sino en la medida en la que se la inscribe y expresa. ¿De qué manera entonces, si la hay, se trazan o elaboran los conceptos que parecieran tener la función de rendir cuenta de ella en tanto objeto de reflexión? Una manera de aproximarse –o evadir– una respuesta es suponer que la elaboración teórica de lo metafórico no ocurre de manera separada de la dialéctica que señala ese crítico; dialéctica que sería también aquella donde se entrevera tradición literaria y creación poética como confundidas en el conflicto eterno entre el nombre y la metáfora y, a fin de cuentas, entre el pasado y el presente, lo viejo y lo nuevo. Bloom, en particular, habla de la necesidad de una lectura errada (del poema como una lectura deliberadamente equívoca y defensiva, en sus términos, de los poemas predecesores) no sólo como definatoria de las relaciones que establecen los poetas entre

ellos, sino para la crítica misma, que recurre de manera defensiva a conceptos científicos acerca del lenguaje “como” tropos que quisieran preceder a la expresión poética, en relación con la cual habrían llegado siempre tarde¹¹⁹. Es significativo que, como modelo de lectura –deliberadamente errada– del poema moderno, Bloom examine su vinculación y semejanza con la tradición cabalística y la compare, a su vez, con las ideas en torno a la significación de Ch. S. Pierce. Este juego de analogías entre modelos de la significación que se presentan como puramente conceptuales y sistemas de exégesis de textos sagrados –que se presentan como verdaderas teogonías– puede ser traslapado directamente al terreno del poema:

Let us, by misprision, translate Pierce into the realm of poetry. A poem is an idea of Thirdness, or a triadic relation, because the sign is the new poem, its object is the precursor text (however composite, or imaginary), and the interpreting thought is the reading of the poem, but this reading is itself a sign.¹²⁰

¿Qué implica afirmar que el poema es *como* un signo que, a su vez, es como una emanación o una *sefirah* o un *fiyad* (“desbordamiento”, en la tradición islámica) o una hipóstasis de la divinidad supraesencial? Es perfectamente posible conformarse con afirmar que las teogonías se elaboran, de manera tácita, a partir de la abstracción de los procesos que rigen la producción de significados en el lenguaje, independientemente de que, en su historia, tal abstracción sea impensable sin establecer primero una alianza profunda entre lenguaje, trascendencia y temporalidad. Esa abstracción, empero, tiende a desdibujar el proceso a través del cual el concepto de historia disimula en sí mismo un modelo entero de producción de significados, una concepción del lenguaje precedente. El hecho de que tanto el modelo neoplatónico o el cabalístico o “la ciencia de las letras” islámica coincidan o sean hasta cierto punto análogos con modelos modernos del signo y de los procesos de elaboración de significados no implica tanto la presencia de un principio abstracto como elemento organizador a un razonamiento religioso (aunque Bloom insiste, y no sólo por esas razones, en la modernidad del pensamiento cabalístico), como la necesidad de reinterpretar el pensamiento moderno en relación con la reflexión “religiosa” de la que procede y, de manera muy particular, el problema de la historicidad del texto poético. Así, por ejemplo, en lo concerniente a la visión de acto “evolutivo” o progresión que se siente u observa en la creación poética (y que puede interpretarse como

¹¹⁹ “Their scientism is irrelevant, and is not at issue here, but the terms of that scientism are necessarily the issue, since their value-words, including ‘language’ and ‘structure’, are almost wholly figurative”. Bloom, Harold, *Kabbalah and Criticism...* *Op. cit.* p. 105.

¹²⁰ Bloom, Harold, *Kabbalah and Criticism...* *Ibid.*, pp. 55-57.

correlativa del carácter excesivo de la metáfora), donde un poema es siempre el acto de interpretación de otro poema, o de un grupo de poemas, precedente, Bloom sugiere retomar los términos por medio de los cuales el neoplatonismo reflexiona sobre el mismo fenómeno en el contexto de su cosmogonía, proponiendo que, al igual que las hipóstasis en relación con la divinidad, el efecto permanece en su causa, de la que es inmanente, procediendo y diferenciándose de ella al mismo tiempo¹²¹. Para Bloom, esta formulación neoplatónica “...would help to close the gap between poems and the history of poems...”, pero, en una interpretación derivada, recordaría también que la historicidad del poema es una pregunta tan específica a la modernidad, tan dependiente de la disolución del problema de la trascendencia –y de la tradición religiosa y exegética de la que proviene– en un concepto de historia, que no permite mostrar su propia elaboración al interior de esa reflexión.

Pierre Bourdieu hablaba de la necesidad de sustituir las preguntas ontológicas acerca de la obra de arte –sobre su valor, “naturaleza” y origen– por preguntas históricas¹²², y atribuía la proliferación de nociones de indeterminabilidad –la tópica negativa de lo indecible y lo inefable– en torno al arte y las obras artísticas, su vaguedad y resistencia a la definición, a la especificidad de sus usos dentro de un sistema sólo comprensible en su contexto social y en su desarrollo histórico, así como a sus procesos de institucionalización¹²³. Ahora bien, aunque la perspectiva histórica (sumada a un enfoque puramente descriptivo de los sistemas culturales de producción, recepción y, sobre todo, interpretación, de textos y prácticas discursivas) ayude a mostrar la genealogía de los conceptos en torno al arte y romper con los procesos de alienación que nos formamos socialmente en torno a la valoración e interpretación de determinados objetos –su carácter, metafórico, de objetos– como artísticos o literarios, no se puede pasar por alto que la historia, ella misma, se introduce como una respuesta de alcances ontológicos a la pregunta por el fenómeno poético y su resistencia a la definición. La poesía (particularmente la poesía moderna), en su diversidad y en su manera de actualizar o enfrentar los discursos y las instituciones de pensamiento poético en que se inserta o que ella misma crea y modifica, no carece, en consecuencia, de consciencia de su historicidad, pero no parece interesarse tanto en acomodar su discutida existencia a un sistema de argumentos acerca de su formación o desarrollo ni a tal o cual concepto de historia, como en infligirla sobre el pensamiento –infligir al pensamiento sobre sí mismo– como tratando de atravesarlo, como

¹²¹ *Ibid.*, p. 58.

¹²² Bourdieu, Pierre, “The Historical Genesis...” en *Op. cit.*, p. 259.

¹²³ *Ibid.*, pp. 261-62.

formulando una pregunta que no pueda responderse ni como poema ni como prosa, ni desde sí mismo ni desde la historia.

Roto el presupuesto de autonomía del poema, del que ya no puede derivarse la consciencia de su singularidad innegable, la pregunta por su relación con la noción de lo indecible se torna acuciante. Incluso si se destruye la ilusión de que es posible establecer conceptos esenciales y transhistóricos de la poesía y el poema (aunque no necesariamente del lenguaje poético), y se acepta que éstos –exagerando el argumento– pueden ser tantas “cosas” como definiciones o interpretaciones nos formemos de ellos –si, de nuevo, se cuestiona o desintegra la idea de la “autonomía estética”¹²⁴ del poema específicamente por medio de su historicidad–, es inevitable, para poder siquiera plantear la cuestión de esa manera, generar un espacio de negatividad como característico tanto de la poesía como del poema; sin embargo, la interpretación de un texto como poema, o de un objeto o evento artístico como artístico, es siempre, fatalmente, la interpretación de “algo”, incluso si se hace explícito que ese “algo” puede ser o es de hecho la interpretación misma, y el rango de fenómenos a los que refiere, si bien abrumadoramente diverso, no es, empero, infinito. El problema se encuentra más bien, en cierto sentido, en el gesto de volverse sobre sí mismo para determinarse como un “algo” imposible: en la reformulación constante del problema de la representación que le subyace y, principalmente, en las figuras de alteridad en que se agrieta para encontrar justamente su participación de lo infinito. En sus líneas más generales, esta cuestión sugiere, por lo menos, que la reflexión sobre el poema, en la modernidad, implica un proceso no siempre explícito que desplaza la reflexión sobre la trascendencia hacia el lenguaje poético, vuelto entonces el espacio privilegiado de su supervivencia. Puede proponerse entonces que el lugar y la importancia de la trascendencia no se deja interrogar, en toda su fuerza y virulencia para la modernidad, sino a través de la poesía como una trayectoria del pensamiento, indisociable de su expresión, que desgarrar el tejido de toda visión de lo real que se presume cognoscible, accesible, asimilable: que desgarrar el tejido del lenguaje. Este es el sentido en que lo indecible tiene, a mi modo de ver, mayor importancia al momento de estudiar la poesía de la modernidad, pero sus implicaciones no se dejan ver claramente si no se explica primero por qué la poesía (en su compleja identificación

¹²⁴ Rei Terada, en una visión de conjunto en torno a la situación de los estudios más recientes sobre la lírica (especialmente en el ámbito norteamericano y en el contexto de los New Lyric Studies) y la influencia de la perspectiva histórica sobre el tenor de sus ambiciones y preocupaciones, hacía la siguiente observación: “The lyric zone of electrification is dissipating along with the belief in the autonomy of the lyric object...” Terada, Rei, “After the Critique of Lyric” en *PMLA*, Vol. 123, No. 1, Enero de 2008, p. 196.

histórica con el poema y, a partir del romanticismo, con la lírica) deviene en ese espacio privilegiado de reflexión sobre la trascendencia durante la modernidad, especialmente –justo como ocurre con la metáfora– por medio de su elaboración específica del tiempo.

Segunda parte: la irrupción de lo indecible en la poesía de la modernidad

Esta segunda parte de la tesis indaga en la manera como la poesía se transforma en un espacio privilegiado de continuidad, durante la modernidad, de la reflexión sobre la trascendencia, especialmente por medio de la emergencia sistemática de figuras relacionadas con la noción general de lo indecible. Lo anterior traería consigo, por supuesto, la necesidad de examinar los términos en los que la cuestión de la trascendencia se elabora a lo largo de esta era, pero en referencia concreta a la impronta que ejerce sobre el desarrollo de la poesía y del poema: sugerir que la apófasis se inscribe prioritariamente en la modernidad a través de reflexión sobre la metáfora y, en particular, de ciertos géneros discursivos, requiere examinar de cerca el hecho de que este problema se nos presente frecuentemente, en su desarrollo moderno, a través del prisma mediador del estudio del poema y, de manera aun más específica, de su interpretación privilegiada a través de las preocupaciones que aspiran a articular, a partir de sus heterogéneas transformaciones, una idea de género que hará de la lírica el objeto de las más encarnizadas discusiones.

No debe extrañar, en ese sentido, que la discusión moderna, especializada, acerca del poema haya identificado las preocupaciones en torno a lo que no puede decirse, a lo infinito y a lo inconmensurable, con un problema de definición (o de imposibilidad de definición) del poema al que subyace —justo como sucede con ese otro gran topos crítico en torno al poema: el de su intraducibilidad— una recodificación de la trascendencia en tanto objeto indeterminado de una forma de experiencia irrepetible, singular, cuya relación con cuestiones epistemológicas (como la de la formación del sujeto moderno, pero los ejemplos podrían multiplicarse) y con su propia dependencia a los procedimientos de la apófasis, se siente frecuentemente asimilada a una nueva concepción autónoma del arte y a la emergencia de una disciplina que le será específica, la estética, desde la cual opera el análisis de lo poético y que impone un sentido a la clasificación e interpretación de los textos considerados como tales. Nos enfrentamos, en resumen, con un gran contexto histórico moderno de reflexión sobre la poesía que prioriza —y que gradualmente, a lo largo del siglo XX, intenta desarticular— lo lírico como modelo predominante de lectura e interpretación no sólo del poema, sino del lenguaje poético. La batalla intelectual que se libra en el espacio del

poema tiene que ver, en suma, con las enormes dificultades que impone al pensamiento el problema de la singularidad. Es en ese sentido preciso, el de su singularidad, que el poema se articula en la modernidad como una verdadera figura de lo indecible cuya vinculación con la gran cuestión de la trascendencia debe rendir cuenta, en primer término, de su propia especificidad histórica, que es el efecto de la doble relación que establece el poema con la tradición poética que lo precede y con el dispositivo de su interpretación.

Capítulo IV. Alienación y lírica

La tradición de pensamiento negativo sobre el lenguaje pone en evidencia de manera sistemática, por medio del postulado poético –antes que lógico– de una trascendencia absoluta, una serie de procesos a través de los cuales la metáfora, al implicar una irrupción e inscripción del lenguaje en el mundo, se aliena –por ejemplo, en forma de instituciones– produciendo una ilusión de separación en relación con el universo discursivo e imaginario que la produjo. Este mismo razonamiento parece reproducirse especularmente en el proceso de reflexión sobre el lenguaje poético cuando, al imaginarlo como su objeto, lo identifica o confunde con un dispositivo conceptual o con un modo dominante de su interpretación. Al interior de este razonamiento, que coincide con la formación de una concepción histórica del tiempo, la expresión metafórica termina por trazar una imagen doble y antitética de sí misma: por un lado, la de su institución y permanencia, que se efectúa a través de discursos y sistemas de pensamiento que la nombran y norman; por otro, la de su contraposición en relación con esas mismas instituciones, es decir, la de una negación que sitúa a la expresión metafórica más allá de sí misma y de esa temporalidad.

Ahora bien, aunque he ya sugerido que el problema de la negatividad emerge en la consciencia de la dimensión autorreflexiva del lenguaje que, durante la modernidad, identifica a la trascendencia con la metáfora misma produciendo su ocultamiento en ella, el lugar que ocupa la poesía –y las prácticas poéticas– dentro de este proceso se adivina central pero no deja de resultar oscuro, no sólo porque su determinación se modifica en función de las transformaciones históricas de la manera como se la representa, sino porque levanta otra pregunta acerca del papel que juega lo poético en la formación del concepto mismo de historia. Lo anterior, en primer lugar, porque lo que sea que entendamos por poesía ha de revelarse tarde o temprano, a la luz de la consciencia de su situación social y cultural e histórica, como el resultado de un proceso de alienación y, en este sentido, la primera gran dificultad a la que se enfrenta todo aquel que pretenda hablar de algo llamado poesía de la modernidad es a la determinación histórica de su propia concepción de la poesía, de ese conjunto de presupuestos y representaciones que comparte, necesariamente, con los textos poéticos que interpreta y desde los cuales los textos poéticos del pasado terminan por imaginarse como su alteridad. Ese punto de encuentro inevitable del poema con el pensamiento poético y con la necesidad de una teoría de la poesía alcanza su expresión más aguda, su crisis –en el caso de la modernidad industrial– en la institución siempre conflictiva del concepto de lírica no sólo

como sistema de presupuestos que aspira a producir una clasificación genérica para *ciertos* textos poéticos, sino como un modelo privilegiado de interpretación del lenguaje poético que, desde las primeras décadas del siglo pasado, tanto la teoría de la poesía como los poetas mismos parecen intentar reformular, si no deliberadamente desmantelar.

Sin embargo, el examen de ese proceso se complica, desde el principio, por el hecho de presentarse de manera evidentemente dislocada: por un lado, como un proceso que ocurre de una cierta manera en tanto pensamiento poético, y de cierta manera, por otro, como una trayectoria de reflexión inmanente al poema en tanto inscripción y fundación del tiempo por la metáfora. La situación del poema, del poema moderno en particular, al interior de ese binomio, es incómoda, porque el papel que asume –o se le asigna o tiene de hecho– es justamente el de producir una ruptura al interior de las instituciones de pensamiento poético, lo cual implica siempre –justo como ocurre con el concepto mismo de modernidad, que no sin considerables dificultades puede ser pensado únicamente en términos de su especificidad histórica y geopolítica– una sustracción del modelo temporal que lo contiene, así como de las formas alienadas desde las que se produce. Lo anterior presenta una enorme dificultad metodológica, porque el encuentro entre la reflexión sobre el poema y el poema como proceso de reflexión articula a este último como su contrario: un desencuentro que produce una intrusión de lo indecible en la medida en la que intenta formular de manera difícil un objeto para el pensamiento poético, el poema, que es siempre el pensamiento mismo. Dicho de otra manera: el concepto de lírica, cuyo proceso de transformación en un modelo hegemónico de lectura del poema moderno ha sido estudiado hasta el vértigo –como veremos– desde la perspectiva de su historia, establece una separación del poema de ese proceso que, sin embargo, el reconocimiento de su propia situación histórica no cierra sino parcialmente. Es justo a través de esa fisura que el espectro de la teología surge, antes incluso que en el poema, en el lenguaje de la crítica al estudiarlo. Esta última elabora, como tengo por objetivo mostrar en este capítulo, un modelo epistemológico que depende por completo de una emergencia de la negatividad en dos sentidos complementarios: por un lado, la de efectuar una suerte de reducción del problema de la trascendencia al problema que representa la interpretación del poema, frecuentemente traslapado a su tormentosa inclusión en el espacio conceptual de los géneros literarios; por otro, la de situar al poema en el centro de un debate que intenta hermanar, en el poema, una manera de concebir la experiencia –y casi por ende una manera de concebir al sujeto– con el problema de la expresión literaria.

En las siguientes páginas me limitaré a observar —en sus líneas más estructurales— la manera como se produce y sitúa la noción de lo indecible en el estudio del poema, que se codificará en la modernidad tardía por medio del concepto de lírica. El estudio de este último representa, pues, una precondition para mostrar la inscripción de lo indecible en el poema moderno, puesto que describe una trayectoria de pensamiento que impone una dirección precisa a la reflexión sobre la poesía al tiempo que determina, en su historia, los modos de interpretación a través de los cuales nos enfrentamos a los poemas. Lo indecible, vale la pena subrayarlo, tiende a inscribirse en la modernidad tardía no sólo como una suerte de temática que se nombra en el poema y que puede o no estudiar la crítica desde el punto de vista de su historia, sino como una verdadera necesidad conceptual que pareciera haberse cifrado en el problema de la lírica, antes que en el multiforme dominio de la escritura poética, para lograr conciliar la esfera de la expresión metafórica con una concepción tácita, cada vez más dominante incluso si innumerables veces cuestionada, del lenguaje como dispositivo de representación. Si inicié esta investigación observando que la noción de lo indecible puede identificarse, de manera ambigua, lo mismo con el poema que con un principio trascendente a él, quisiera sugerir ahora que ese carácter a final de cuentas ubicuo que cobra lo indecible es, de hecho, el componente histórico que permite producir la concepción moderna de su autonomía, consecuencia directa de un proceso que intenta, sin éxito, fijar una idea de trascendencia absoluta sea en la determinación histórica de la expresión literaria, sea en las propiedades formales de los textos.

No deja de resultar paradójico que la lírica, al mismo tiempo que ha tendido a vérsela en una situación de inadecuación perpetua con lo moderno, al grado de ser objeto de los más virulentos ataques en torno tanto de su viabilidad teórica como de su significación cultural en el mundo posterior a la Revolución Industrial, sea también tan indisociable del pensamiento poético de la modernidad tardía, que resulta casi ilegible (por hablar solamente de su desarrollo específicamente europeo) como modelo de interpretación del fenómeno poético ya no digamos de la Edad Media, sino de buena parte de la modernidad en su conjunto¹²⁵. Adorno, en un conocido artículo de 1957,

¹²⁵ Es importante subrayar, desde el principio y aunque sea a pie de página, que el anacronismo de la lírica es consubstancial a su emergencia como término literario y coincide, de manera precisa, con la emergencia misma de un concepto moderno de literatura, plenamente secular y a veces de aspiraciones laicizantes, que no tomará sus rasgos distintivos sino a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. Ese proceso lo describe Terry Cochran en los siguientes términos: “Ce mot ou concept [la comprensión actual de la literatura que se fija en el siglo XIX] commence donc a englober une production textuelle qui n’est pas nécessairement sacrée. À travers ce concept, le passé présente un nouveau visage à l’esprit contemporain qui se constitue lui-même à partir de ce qu’il voit inscrit dans ce passé”. Cochran, Terry, *Plaidoyer pour une littérature comparée*, Cap-Saint Ignace (Québec), Éditions Nota bene, 2008, p. 27 y ss.

notaba que esa interdependencia entre modernidad y lírica es, más bien que contradictoria, la evidencia de que la pregunta filosófica por *la esencia* de la poesía es siempre histórica y social, y subrayaba esa idea observando que "...the manifestations in earlier periods of the specifically lyric spirit familiar to us are only isolated flashes (...) The great poets of the distant past (...) whom literary history classifies as lyric poets are uncommonly far from our primary conception of the lyric"¹²⁶. Este argumento introduce, por supuesto, la evidencia del desarrollo sociohistórico de los conceptos metaliterarios como un verdadero contrapeso al esfuerzo teórico de intentar determinar ya no digamos lo lírico como un principio de clasificación transhistórica de los poemas o de cierto tipo de poemas, sino a la idea misma de que haya una suerte de naturaleza inefable, interior, del tipo de experiencia que codifica el poema y, por ende, contribuye a presentarlo como un objeto alienable de su historicidad.

Aunque la aseveración según la cual la esencia de la poesía es social puede ser entendida como un indicador poderoso de que no existe tal cosa como una esencia de la poesía, Adorno no se muestra particularmente inclinado a disolver la búsqueda de esencias en el mero reconocimiento de la especificidad histórica de los textos, sino sólo de establecerla en un sentido distinto, el de la inmanencia, del que se asigna históricamente al concepto de lírica: no en términos del problema de la expresión (de una subjetividad), ni de un rango de valores asociado a lo sagrado y en general a la trascendencia pero tampoco asimilable a la función o la significación cultural que tiene la poesía en efecto al interior de la sociedad, sino de la determinación de una finalidad sobre la que de hecho se funda lo social y que, por lo tanto, la obra literaria singular puede o no puede llevar a cabo¹²⁷. Lo anterior se deja observar claramente en que el planteamiento de Adorno reposa sobre una reformulación completa de la idea de subjetividad, del arte como expresión de una experiencia singular e irrepetible, a través de la cual se articula el concepto de lírica. Lo que se entiende por subjetividad, o por la expresión singular de un individuo –que durante mucho tiempo se utilizó como argumento para desvincular al poema de la necesidad histórica–, para Adorno, al entrar en contacto con la esfera del arte, se revela como un “principio de individuación” de lo universal en la especificidad de “una forma estética”. Lo universal, en este orden de ideas, es siempre lo “profundamente

¹²⁶ Adorno, Theodor, W., “On Lyric Poetry and Society” en *Notes on Literature* (ed. Rolf Tiedemann), Nueva York, Columbia University Press, 1957 /1991, Vol. 2, p. 40.

¹²⁷ “The lyric work hopes to attain universality through unrestrained individuation. The danger peculiar to the lyric, however, lies in the fact that its principle of individuation never guarantees that something binding and authentic will be produced”. *Ibid.*, 38.

particular”, y sólo puede ser revelado por medio de un método immanente que lo descubra simultáneamente en la sociedad y en la obra de arte, es decir, que no se limite a proyectar sobre ésta conceptos sociológicos sin haber entendido la manera como esos conceptos se elaboran al interior mismo de las obras. De manera significativa, Adorno tiene mucho cuidado en señalar que esta realización de lo universal en la obra no debe concebirse como la pura expresión de la superestructura ideológica de la sociedad, idea que genera una interpretación errónea tanto del concepto de ideología como de la relación del arte con lo social:

That concept [ideology] does not maintain that all spirit serves only for human beings to falsely present some particular values as general ones; rather, it is intended to unmask spirit that is specifically false and at the same time to grasp it in its necessity. The greatness of works of art, however, consists solely in the fact that they give voice to what ideology hides.¹²⁸

Para Adorno es claro, por un lado, que su identificación con la ideología implica el fracaso del arte, la puesta en evidencia de una falla que lo desvía de su finalidad, y que, por otra parte, el *concepto* de ideología no puede tampoco subsumir su propia finalidad a señalar todo orden discursivo como una falsa consciencia que perpetúa determinadas formas de alienación (con fines, deliberados o no, de dominación), sino que se proyecta siempre hacia un esfuerzo teórico que se propone justamente desenmascarar esos procesos al tiempo que comprender su función dentro de un sistema. Lo que se establecería aquí es, más bien, una analogía entre la finalidad del concepto y la finalidad de la obra de arte. Adorno está señalando hacia una convergencia del arte y la reflexión teórica en una misma finalidad, que es la de desenmascarar: la emancipación, a final de cuentas, del ser humano en la historia y, por lo tanto, la transformación de la sociedad. Los términos en los que elabora esta teoría de la lírica –que, como he insistido, no se limita a cuestionar su capacidad explicativa como concepto metaliterario–, permiten subrayar la importancia que juega lo indecible en el desarrollo del pensamiento poético de la modernidad, tal y como termina por traducirse en los debates sobre la lírica del siglo XX, porque su articulación se lleva a cabo –si se me permite una simplificación excesiva de la cuestión– no tanto a través de la crítica histórica del concepto moderno de lírica, de la que sólo puede extraerse una imagen por completo especular de sus presupuestos filosóficos, sino sobre el intento de explicitar aquello que el poema es capaz de decir en efecto sobre la realidad y, en última instancia, su capacidad de transformarla.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 39.

Este argumento, sin embargo, puede desarrollarse en un sentido contrario al que Adorno intentaba otorgarle, porque ese recurso implícito a lo inefable en tanto finalidad, al exceder el orden de lo histórico y de la producción de significados, insinúa que incluso el concepto de inmanencia que propone subvierte, él mismo, la visión del poema como inseparable de lo social: cuando se afirma que la obra de arte “da voz” a aquello que la ideología o la modernidad misma oculta, y que eso implica una correspondencia –de nuevo en términos de su finalidad– con, por ejemplo, la reflexión teórica sobre la sociedad, entonces el poema (lírico) está implicando una irrupción de lo indecible en el enunciado que, más bien que buscar realizar lo potencialmente decible, obligaría a reformular lo que se entiende por “dar voz” a algo, en tanto capacidad y luego poder de formularlo, en un sentido del todo divergente al de lo inefable y, de manera más general, al orden de la representación. Esto implica la presencia de una reflexión filosófica tácita sobre el lenguaje que es común, y que precede, tanto a la expresión artística como a la reflexión teórica: de manera semejante a lo que ocurre con el pensamiento apofático, ese modelo común –del que no se desprende del todo Adorno– tiene en su fundamento un concepto de referencia que, por completo ligado al problema de la trascendencia, está forzado siempre a sucumbir en los límites que engendra. Me refiero en concreto a que, en este esquema, arte y teoría requieren la formulación de un objeto o de una realidad que se encuentra oculto, que no es fácilmente determinable, pero cuya revelación (siempre accesible a un esfuerzo humano) puede entenderse en dos sentidos irreconciliables: o bien comprometería el orden, la estabilidad, de un universo de significados culturales y, junto con él, la capacidad misma del lenguaje en tanto poder de determinación, o bien se vería asimilado a ella, supeditando la dimensión transformadora de lo indecible a la *posibilidad* de su formulación. Ese “aquello” a lo que se da voz pareciera ser irreductible, sin embargo, a todo esfuerzo de tematización: puede ser intrínseco a la sociedad misma y a la obra, como piensa Adorno, o ser visto lo mismo como un puro haz de relaciones sociales que como una esencia atemporal, pero su posibilidad de formularse no está nunca dada de antemano: no es inmediata ni al razonamiento conceptual ni mucho menos a la experiencia singular de un sujeto cuyos contenidos concretos, como puede deducirse también del argumento de Adorno, no constituyen por sí mismos *el tema* del discurso poético, que ya no puede señalar a objeto alguno, sino apenas –y acaso– hacia una vía de acceso o al pálido esbozo de una ruta de fuga.

Esta doble irrupción de lo indecible no es nueva, por supuesto, y puede argumentarse que es una constante en la reflexión filosófica en torno al poema (como, por lo demás, ya se ha indicado

en este trabajo) que, sin embargo, en el siglo XX, interpela directamente a una trayectoria filosófica moderna que la asimila directamente al sujeto como apoteosis del universal y, por lo tanto, exige cifrarse en una noción de experiencia capaz de proporcionar al poema un sustrato de contenidos referenciales que, por inaccesibles o incommunicables que puedan ser, se localizan en una percepción, en un cuerpo y en una historia. La noción de lo indecible, siguiendo este razonamiento, lejos de presentarse en su vinculación directa con una trascendencia (o inmanencia) absoluta, la oculta en la certeza de una capacidad de formular que promete objetos allí donde sólo encuentra ausencias. El esfuerzo de Adorno, en este último sentido, responde a una necesidad de subordinar filosóficamente la dimensión expresiva del arte –supuesto síntoma de su subjetividad, pero garante de su estabilidad referencial– con el dominio de lo universal. Tal razonamiento depende, al mismo tiempo, de una comprensión del lenguaje como representación integrada a partir del postulado poético de un principio inefable.

Es importante notar, por otra parte, que la discusión que ofrece Adorno tenía su origen en un debate que había entablado con Walter Benjamin, casi dos décadas antes, en torno a la interpretación de la obra de Baudelaire y la emergencia y situación de la lírica en la modernidad tardía. En el caso de Benjamin, la reflexión sobre el problema de la lírica en la modernidad se había expresado, de manera mucho más explícita que en Adorno, en términos de lo indecible y no de lo inefable, es decir, como una tensión –disruptiva de la historia– entre expresión y experiencia. El punto de partida de Benjamin, como puede verse en uno de sus trabajos más importantes sobre Baudelaire donde estudia de manera precisa el estatus de la lírica en su relación con el concepto de *Erlebnis*, experiencia vivida¹²⁹, era la observación de que la poesía moderna, especialmente la escrita a partir de los violentos y acelerados procesos de industrialización de la sociedad a lo largo del siglo XIX, se mostraba peculiarmente limitada en su capacidad de “dar voz”, o coincidir al menos, con el tipo de experiencia de sus lectores en ese momento histórico, notando que ese fenómeno entraba en necesario conflicto con el tipo de experiencia que había codificado hasta entonces el concepto de lírica, acusando un cambio profundo en la estructura misma de la experiencia. Benjamin situaba a Baudelaire en un contexto donde no sólo la recepción de la poesía lírica había cambiado

¹²⁹ Me refiero al ensayo de 1939 titulado “Sobre algunos motivos en Baudelaire”, donde afirmaba que “If conditions for a positive reception of lyric poetry have become less favorable, it is reasonable that only in rare instances does lyric poetry accord with the experience of its readers. This may be due to a change in the structure of their experience”. Benjamin, Walter, “On some Motifs in Baudelaire” en *The Writer of Modern Life. Essays on Charles Baudelaire*, Cambridge Massachusetts-Londres, Harvard University Press, 1939 / 2006, p. 171.

profundamente por causa de esa asimetría entre el tipo de experiencia alienada, anónima, homogeneizante de las grandes urbes, y el tipo de experiencia singular, irrepetible, que presuponía el concepto de lírica, sino que esa asimetría era el resultado de la alienación de la poesía, y del tipo de experiencia que encarna, en un género literario.

En este esquema, la alienación de la poesía en un género produce nocionalmente la cuestión de lo inefable, al menos en el sentido de que es el síntoma originario de una incapacidad del lenguaje de coincidir con la experiencia. El problema del género literario como alienación del discurso poético, en Benjamin, altera ya por sí mismo el presupuesto tácito de que la asimetría entre experiencia y expresión puede entenderse desde la pura lógica de la representación. Ese proceso de alienación es, de hecho, la primera de las razones a través de las cuales Benjamin explicaba el pobre éxito editorial de la poesía lírica con el que se enfrentaban los poetas desde mediados del siglo XIX, y sintetizaba tal cuestión de la siguiente manera: “First of all, the lyric poet has ceased to represent the poet per se, he is no longer the ‘minstrel’ as Lamartine still was; he has become the representative of a genre”¹³⁰. Uno puede limitarse a interpretar las palabras de Benjamin como la constatación de la crisis de una concepción de la poesía debida a su incompatibilidad con una serie de cambios sociales que dan lugar a nuevas formas de experiencia, es decir, a aseverar que la lírica es una suerte de ideal del pasado, un mundo perdido vuelto rápidamente obsoleto por la propia modernidad que lo engendrara¹³¹; sin embargo, esta interpretación no permite observar la relación tan particular que guarda la poesía con los procesos de alienación tal y como la analiza Benjamin: la situación que describe no es sólo la del colapso de una concepción de la poesía ante el cambio histórico, sino la del colapso de la historia ante la poesía; es decir, no sólo pone en evidencia al concepto de lírica como una forma de alienación que (por decir algo) Baudelaire (o el propio Benjamin) intentan reformular, sino que sugiere que toda forma de alienación –por ejemplo, la institución de la lírica como género literario– presupone una conciliación previa de la experiencia histórica con la poesía, volviéndola de antemano incompatible con su misión primaria de originarla o transformarla, que debe ser entendida en una dirección del todo adversa. Si esto no fuera así, ¿en

¹³⁰ *Ibid.*, pp. 170-71.

¹³¹ Por ejemplo, en la voz “Lyric” de *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetic Terms*, Virginia Jackson resume y reduce la importancia de Benjamin (y Adorno) en los estudios sobre poesía lírica de la siguiente manera: “...what is remarkable about Benjamin’s characterization about Baudelaire’s relation to his century’s lyricism is his focus on the distance between modernity and the lyric. Those theories continued to reverse early 19th-c idealizations of the lyric (...)”. Jackson, Virginia, s.v. “Lyric” en Roland Green y Stephen Cushman (eds.), *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetic Terms*, New Jersey, Princeton University Press, 2012, p. 832.

dónde se localizaría, entonces, en la historia misma, la diferencia entre el poeta *per se* y el poeta como representante de un género? En ningún sitio: si el concepto de lírica siempre hubiera sido, desde sus desarrollos ilustrados y luego románticos, una mera idealización de la práctica poética y de tal o cual concepción moderna del sujeto, la única manera legible de hablar del “vate”, o del poeta *per se*, debería ser siempre, en realidad, como el representante de un género literario. Si algo requiere ser esclarecido en ese pequeño pasaje del largo estudio de Benjamin, no es sólo la idea de género literario como forma de alienación, sino el hecho de que esa idea se estipula en oposición al concepto de poeta *per se*: no a un ideal, no a la figura del poeta como institución del pensamiento poético, sino a la práctica poética como momento fundacional –originario en el sentido benjaminiano del término, que es el de la irrupción– en relación con esa forma de alienación. Allí donde se puede estar tentado a detectar en Benjamin (y en Adorno) la puesta en evidencia de una crisis de la lírica como el efecto de su posición asimétrica en relación con dos dominios conceptuales en disputa (la experiencia y la historia) que marca y domina al siglo XX, y de ver esa crisis como una limitación a un poder de representación de ciertas prácticas asociadas a un género, hay acaso que entender primero, desde Benjamin, que toda práctica poética entraña siempre –en mayor o menor medida– la crisis de una concepción de la poesía y, sobre todo, de una concepción del lenguaje como representación.

En Adorno, a diferencia de en Benjamin, vale la pena enfatizarlo a pesar del esquematismo, lo indecible del poema es una categoría trascendente al texto e inmanente a la sociedad, un principio referencial, un contenido oculto, asociado con la experiencia vivida o con lo social o con lo histórico, pero cuya legibilidad depende de esclarecer en términos teóricos la relación de lo singular con lo universal. Es posible plantear que esta dependencia, dependencia a fin de cuentas al concepto de referencia, culmina siempre en la modernidad, de manera circular, en una identificación difícil de lo indecible, como valor incógnito asociado a la trascendencia, con el *poema mismo*. Los planteamientos señeros de Benjamin y Adorno (de los que sólo he querido enfatizar la presencia y la posición de una noción más o menos explícita de lo indecible) se traducen, a principios de los años ochenta, en la célebre sentencia de Paul de Man, que puede leerse como una repuesta directa¹³² al

¹³² Aunque el célebre artículo sobre antropomorfismo en la lírica no cita directamente el trabajo de Benjamin sobre Baudelaire, hace del análisis del soneto “Correspondances”, al igual que Benjamin, la columna vertebral de su argumento en torno a la lírica. Trabajos importantes posteriores de de Man (especialmente “The Rhetoric of Temporality” en *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Literary Criticism*, Londres, Routledge, 1986 /1996.), donde discute de manera explícita las ideas de Benjamin en torno a la alegoría moderna, sugiere que tal énfasis en Baudelaire estaba

trabajo de estos dos pensadores en torno a Baudelaire: “The lyric is not a genre, but one name among several to designate the defensive motion of understanding, the possibility of a future hermeneutics”¹³³. La correlación con la idea de Benjamin acerca del poeta moderno como el representante de un género es inmediata, pero de Man la expresa de manera por completo negativa: la lírica no es un género, es decir, no logra en realidad capturar ninguna propiedad esencial de los poemas a partir de la cual probar su pertenencia a una categoría porque su verdadera función es la de garantizar la continuidad y la reproducción de ciertas formas de interpretación en nuevos poemas, en otras interpretaciones, en distintos nombres. Podría reformularse lo anterior afirmando que un género, para de Man –y me parece que para Benjamin también– es sólo una denominación hueca, pero para algo que no puede nombrarse, el proceso mismo del pensar, que no se determina a sí mismo sin implicar su supresión, sin detener su movimiento, y que, casi fatalmente, está condenado en su anhelo de liberación a producir nuevas formas de alienación. Dado que los poemas acontecen siempre en los márgenes de una o varias ideas de género, es decir, de una forma de alienación, Paul de Man no puede evitar ofrecer una interpretación ambigua, contradictoria, de la situación del poema (lírico), de su singularidad, ante “lo lírico” entendido como principio de clasificación: si por un lado afirma que el poema, como todo texto, “compels reading as its understanding”¹³⁴, es decir, que elabora (y prefigura) su propia interpretación en relación con otros poemas así como los valores teóricos que subyacen al género literario, por otro lado termina por separar abruptamente al poema de esa comprensión y de esa lectura del poema: “no poem can be read lyrically, nor can the object of a lyrical reading be itself a lyric”, afirma, y es imposible no deducir –aunque nada dice al respecto– que si la lírica no es un género, o si los géneros son sólo nombres, un poema (nótese la curiosa contraposición entre *no poem* y *a lyric*), sin embargo, sigue siendo *algo*, otra cosa, justo del mismo modo que el poeta, en tanto representante de un género, no puede ser nunca equivalente del poeta *per se*.

lejos de ser una coincidencia, sino parte de un programa teórico que compartía sus preocupaciones teóricas centrales con la obra de Benjamin. Aunque de Man parece elaborar sus ideas en torno a la alegoría, determinantes del problema de la lírica, en un sentido divergente (el de una crítica secularizante) al de Benjamin, su punto de partida es del todo deudor de Benjamin, espacialmente por el énfasis en la conexión fundamental entre alegoría y temporalidad y, sobre todo, la crítica de la mistificación romántica de la alegoría en el símbolo. Véase, sobre las convergencias entre estos dos autores, Mirabilia, Andrea, “Allegory, Pathos, and Irony: The Resistance to Benjamin in Paul de Man” en *German Studies Review*, The German Studies Association, Vol. 35, N. 2, 2021, pp. 322-24.

¹³³ De Man, Paul, “Anthropomorphism and Trope...” en *Op.cit.*, p. 261.

¹³⁴ *Id.*

La idea de algo en sí mismo —el texto, el poema, la historia, los objetos de la experiencia—, fantasmas contra los cuales la teoría de la lírica se bate de múltiples formas a lo largo de su desarrollo moderno, no es solamente, pues, una consecuencia de reflexionar sobre la capacidad de representación del poema, sino de haber intentado codificar al poema como un objeto de reflexión: ese “en sí mismo” transmigra de nombre en nombre, de lectura en lectura, anclándose en la modernidad en dos polos opuestos: el poema y la historia. Para de Man, si el texto poético implica ya, o elabora en sí mismo, el modelo de su interpretación, si prefigura su institución, en esa misma medida fracasa o se invalida. Ese fracaso ocurre, sin embargo, ¿en relación con qué? ¿con la metáfora misma y su dirección hacia lo inefable? ¿con su propio proceso de elaboración? La respuesta a ambas cuestiones apunta, en realidad, a la dependencia del pensamiento poético hacia un concepto de referencia como absoluto sin el cual no logra instituirse a sí mismo: si el poema no puede evitar producir una suspensión del tropo, su transformación en nombre, ese mismo argumento exige establecer un parámetro trascendente al lenguaje poético que lo denuncie nuevamente como tropo, haciendo de la metáfora el fracaso de la metáfora. Considérese, por ejemplo, la propuesta final, por demás enigmática, de su estudio:

Generic terms such as “lyric” (or its various sub-species, “ode”, “idyll”, or “elegy”) as well as pseudo-historical period terms such as “romanticism” or “classicism” are always terms of resistance and nostalgia, at the furthest remove from the materiality of actual history.¹³⁵

Más allá de la caracterización del concepto de lírica como deliberadamente reaccionario¹³⁶, es interesante notar que de Man introduce no a la historia, sino a las ideas de su materialidad y de su efectividad (o concreción o realidad, todas traducciones posibles de la palabra *actual*), por completo desligadas del discurso poético y del concepto de lírica en que se arraiga y reproduce. “Actual history” no es una categoría —al mismo tiempo ontológica que histórica— sencilla de delimitar, pero en un primer momento se nos aparece arrancada del vértigo de los tropos y, en consecuencia, del modelo de temporalidad que se filtra a través de ellos. Uno puede preguntarse seriamente si esa historia a la que alude de Man —en la medida en la que la historia es inseparable de su elaboración

¹³⁵ *Ibid.*, p. 262.

¹³⁶ Véase también, del mismo autor, “Lyric and Modernity” (en *Blindness and Insight...*, *Op. cit.*, pp. 166-68), donde discute el desarrollo del término lírica como concepción arcaizante de la poesía, por ejemplo como primer lenguaje de la humanidad, y en tanto tal opuesto de manera siempre paradójica a las categorías de lo moderno como propias de lo literario, es decir, la lírica como la consciencia negativa de lo moderno. Para de Man, de tal manera, la idea de una lírica moderna es siempre paradójica y expresa una dialéctica interna a la concepción del lenguaje y del sujeto de la modernidad (lenguaje como representación vs. lenguaje como expresión autónoma del sujeto, *Ibid.*, p. 171).

discursiva y que esos procesos discursivos son parte integrante de su materialidad, incluso su determinación— puede ser siquiera pensada propiamente como historia, volviéndose, en consecuencia, en el más negativo, el más inasible de los objetos referenciales. Es incluso posible sugerir que la función que cumple esa idea de historia, radicalmente inaccesible al lenguaje poético y a sus formas —citadas por de Man— de registro, celebración o nostalgia, en el intento de desarticular el concepto de lírica, es del todo correlativa —una sustitución a fin de cuentas— de la función que cumplía la noción de experiencia —vivida o individual o subjetiva— en el proceso de su institución como principio de interpretación y clasificación de los poemas como líricos. Más allá de las dificultades interpretativas que presenta ese pasaje, la figuración de Paul de Man en torno a la historia pareciera ligarse con el problema de la incapacidad del poema de decirla, de manera no muy distinta al punto de partida de Benjamin, y por tanto con la cuestión de la experiencia que, como he dicho, establece una relación con la dimensión referencial del lenguaje como subyacente a todo proceso de producción de significados. Esta cuestión se encuentra por completo mediada por las restricciones que impone la historia como modelo de interpretación de la temporalidad que pretende asimilar en sus márgenes el problema de la expresión poética. Lo que habría que preguntarse en este punto, porque no se trata de una cuestión de aproximación sencilla, es qué tipo de relación guarda un proceso de alienación (la alienación de la historia en el poema; la alienación del poema en el pensamiento poético) con una concepción dominante del lenguaje como representación que depende, para poder siquiera formularse, de una idea tácita de trascendencia (absoluta o relativa) y de una tópica de lo inefable.

Del mismo modo que intenté hacer con la metáfora, es necesario examinar entonces nuevamente, y de cerca, el esquema epistemológico¹³⁷ que impone lo histórico al estudio no de la poesía como concepto filosófico, sino de la lírica como “concepción moderna” y hegemónica de la poesía.

¹³⁷ Esta idea, así como el breve diagnóstico del desarrollo del concepto de lírica en la modernidad que le sigue, depende por completo del desarrollo contemporáneo de la teoría de los géneros literarios y de sus implicaciones sobre el estudio de la lírica, del que son antecedentes importantes el examen minucioso que hace Gérard Genette del modelo moderno tripartito pseudo-aristotélico de los géneros literarios (Genette, Gérard, *The Architext. An Introduction*, University of California Press, 1979/1992) o los estudios de Paul Zumthor sobre el problema de géneros en la literatura medieval (Zumthor, Paul, “L’organisation hiérarchique” en *Essai de poétique médiévale*, París, Seuil, 1972, pp. 157-85). La manera como surge y se ha estudiado el problema de lo histórico en estudios como los anteriores tendrá una impronta importante en el tenor epistemológico de los estudios más recientes en torno a la lírica, que tienden a enfatizar la idea de género como una forma de alienación, en trabajos que seguimos de cerca en esta investigación, como el de Virginia Jackson, *Dickinson’s Misery. A Theory of Lyric Reading*, New Jersey, Princeton University Press, 2005 y Jackson, Virginia y Yopie Prins (eds.), “Introduction” en *The Lyric Theory Reader: A Critical Anthology*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2014, así como la citada voz “Lyric”, también de Virginia Jackson, en Roland Greene y Stephen Cushman (eds.), *Op.cit.*, pp. 182-187.

El estudio del poema en la modernidad –pero la afirmación puede extenderse a la literatura en general–, en sus rasgos más gruesos e inmediatos, nos aparece marcado por la consciencia de que la diversidad histórica de sus formas no sólo no logra corresponder con un sistema ya no digamos unívoco, al menos homogéneo, de conceptos y definiciones que logren explicar su persistencia cultural, sino del hecho contradictorio de que esos sistemas de representación y dispositivos conceptuales parecen determinar, de hecho, la interpretación y persistencia de ciertas prácticas discursivas como poéticas y, en la modernidad tardía, como líricas. Desde la perspectiva del siglo XX, como resultado de un largo proceso de formación de la literatura como concepto secular¹³⁸, el uso no especializado, cotidiano, de la palabra “poesía” en “occidente” termina por referir, en fuerte contraste con la antigüedad, la Edad Media, e incluso la modernidad temprana, no sólo a un vasto, y difícil de determinar, subconjunto de textos considerados literarios escritos en verso (o no, pero considerados alternativas u superaciones de ellos), sino que circunscribe la interpretación de ese subconjunto a la noción de lo lírico¹³⁹ entendida como –según rezan las definiciones más estereotípicas que nos ha transmitido la enseñanza escolar moderna de la literatura– expresión de la subjetividad, o de la experiencia subjetiva, o de la experiencia singular, del poeta, todos ellos términos –subjetividad, persona, experiencia, expresión– difíciles de interpretar fuera de su desarrollo

¹³⁸ Aunque aquí no lo señalo más que a vuelo de pluma, el carácter secular del concepto de literatura es el gran marco histórico y epistemológico que determina el desarrollo de la noción de lírica durante la modernidad. La caracterización que en las siguientes páginas hago de su relación con lo indecible para los estudios literarios profesionales se articula alrededor del siguiente planteamiento que hace Terry Cochran en torno al desarrollo del concepto de literatura en la modernidad, siempre en el contexto de las distintas etapas de su proceso de secularización y las consecuencias de su paulatina desarticulación: “Despite the displacement of God from the summit of literary understanding, the monotheistic focal point has been retained in modernity and literally occupies its institutions of literary thought (...) In the current conjuncture, widespread recognition of these series of presuppositions (...) has provoked deepening malaise among thinkers of literature. (...) Apart from the intensified professionalization of literary study, a principal consequence of the apparent demise of a guiding literary understanding has been the dispersal of a unitary vision into a plethora of mini-traditions that exist–albeit only virtually–for a time before being swept away or incorporated into other interpretive efforts”. Cochran, Terry, “The Knowing of Literature” en *New Literary History*, John Hopkins University Press, Vol. 38, N.1, 2007, p. 128. Véase, además, del mismo autor, el capítulo “Esprit et matière [littérature]” en el ya citado *Plaidoyer... Op. cit.*, pp. 25-36.

¹³⁹ Además de los estudios citados de Jackson y de Prins, véase en este sentido el artículo señero de Mark Jeffreys, a partir del cual tiende a tratarse de manera cada vez más y más frecuente a la lírica como una formación ideológica a través de la cual se controlan y autorizan determinados tipos de interpretaciones del poema: Jeffreys, Mark, “Ideologies of Lyric: A Problem of Genre in Contemporary Anglophone Poetics” en *PMLA*, Vol. 110, N. 2, 1995. La introducción del término ideología por parte de este autor hace, naturalmente, que la cuestión del poder se sume al estudio de la formación de la lírica como género, tal y como reflexiona y desarrolla Michael C. Cohen, quien intenta situar al poema como una respuesta compleja a determinados sistemas de comunicación, entre ellos las clasificaciones genéricas, entendidos explícitamente como formas de poder, en que se encuentran insertos. Véase Cohen C., Michael, “Alienating Language: A Poet’s Masque” en *The Emily Dickinson’s Journal*, John Hopkins University Press, Vol. 23, N. 1, 2014, p. 76.

moderno, pero que parecen jugar un papel protagónico en lo que Virginia Jackson llama “The abstraction or collapse of various verse genres into a large idea of poetry as such...”¹⁴⁰.

Ese uso extendido del término “poesía” como equivalente de un género literario¹⁴¹, o incluso de casi cualquier texto versificado, tiene como contexto moderno un proceso de profesionalización del estudio de la literatura y del lenguaje (así como con la formación tardía de la lingüística en tanto disciplina hegemónica destinada a su estudio científico) que terminó por institucionalizar el concepto de lírica justo en la misma medida que intentaba definir las condiciones precisas mediante las cuales los poemas podían tratarse como objeto de escrutinio filológico. Virginia Jackson enfatiza en tal sentido que “From the mid-nineteenth Century through the beginning of the twenty-first, to be lyric is to be read as lyric—and to be read as lyric is to be printed and framed as lyric”¹⁴². En este contexto, no extraña entonces que la preocupación central en torno al estudio de los poemas haya estado, especialmente a partir del siglo XIX, marcada por un proyecto en el que su inclusión en un género literario, de naturaleza al mismo tiempo histórica que filológica, debía coincidir de manera precisa con una larga tradición de especulación filosófica acerca de la “esencia” de la poesía. Esta última cuestión, desde finales del siglo XVIII, se presenta como indisociable de una serie de discusiones en torno a la determinación del sujeto moderno, sus formas de expresión constitutivas y su relación con lo universal, otorgando al problema entero del poema una función y una finalidad concretas al interior de una tradición de pensamiento cada vez más preocupada por forjarse un espacio imaginario —el “occidente”— y, de manera más amplia, por establecer las grandes líneas narrativas de su propia formación histórica. La doble cuestión de la subjetividad y la experiencia, aparejadas de tal suerte a la revaloración cultural y filosófica de un grupo heterogéneo de prácticas discursivas es, por tanto, de tal importancia que parece exigir un análisis independiente

¹⁴⁰ Jackson y Prins, *The Lyric Theory... Op. cit.*, p. 159.

¹⁴¹ Muy común en el mundo hispánico, donde rara vez se habla de “poesía lírica” en contextos no especializados y donde el término poesía refiere prioritariamente, de manera genérica, a un subconjunto sumamente vasto y heterogéneo de discursos versificados; en el caso de la tradición literaria árabe, de la que se ocupa también esta investigación, la situación debe revisarse con mayor cuidado: aunque la palabra árabe que se traduce por poesía, *šīʿr*, deriva de la raíz verbal que, en árabe moderno, tiene el sentido básico de “sentir” o “percibir” y puede fácilmente concluirse que se asimila o confunde con las ideas románticas sobre la subjetividad propias de la lírica moderna, hay que recordar que ese término —así como el de “poeta”, *šāʿir*— está documentado desde el Corán, y tiene el sentido eminentemente epistemológico de “conocer”, “darse cuenta” (de algo que aquel que no posee la inspiración poética no puede conocer). Siguiendo las ideas del poeta sirio Adonis, la absorción moderna del “conocer” en el “sentir” en poesía árabe no nace tanto (o solamente) de una asimilación colonial como del proceso histórico de codificación de los sistemas métricos y formas estróficas canónicas durante el periodo clásico. Véase Adonis, “Al-Šīʿr wa al-fīkr” [“Poesía y pensamiento”] en *Al-Šīʿr riyyah al-ʿarabiyyah [La poética árabe]*, Beirut, Dar al-Adab, 1985/1989, p. 59 y ss..

¹⁴² Jackson, Virginia, *Dickinson’s Misery... Op.cit.*, p. 6.

al de la preocupación moderna acerca de la historicidad del poema. Sin embargo, es necesario no perder de vista que la emergencia de esos conceptos en la tradición filosófica cumple también la función específica de reelaborar, cuando se le refiere de manera concreta al poema, el sustrato teológico (encarnado en la *figura*) de su propia concepción histórica y racional del tiempo. Así, tanto las profundas transformaciones históricas en la concepción de la poesía, como la variabilidad enorme de los textos y prácticas que se incluían bajo esa rúbrica (u otras), pedían al espíritu moderno su integración a través de algún tipo de dispositivo conceptual capaz de abarcar su diversidad y, de manera implícita, aislar un texto, o un objeto con determinadas propiedades lingüísticas más o menos fijas y abstractas, de las interpretaciones *contingentes* que a lo largo de la historia se formaron en torno suyo. En este último sentido, la triada que conforman experiencia, sujeto y expresión –y en este punto no quiero aludir todavía a su desarrollo como conceptos filosóficos específicamente modernos– imponen sobre la poesía, a través del concepto de lírica, la dimensión referencial del lenguaje como un principio firme que facilita regular los complejos problemas de interpretación del texto poético y trasladando a ellos, de manera subrepticia, toda clase de nociones de oscuridad e indefinición asociadas en su historia al dominio de la trascendencia.

De manera simétrica, esa aspiración sistémica tanto de los estudios literarios como de las ciencias del lenguaje a lo largo de la modernidad, en su dimensión más institucional y profesionalizada, en su dimensión más teórica, pareció –parece– encontrar en la historia un límite, en un principio positivo, a *lo que puede ser dicho* del poema, dejando de lado –al menos en sus rasgos más ambiciosos– un proyecto teórico que permitiera su definición y su traducción en un modelo armónico –científico e histórico– de los géneros literarios¹⁴³, especialmente a lo largo del siglo XX. Naturalmente, la situación del poema moderno en relación con el estado actual de la teoría de

¹⁴³ Por supuesto, en este punto incurrimos en una generalización al querer abstraer un tenor epistemológico común a una serie de búsquedas, en sí mismas diversas, en torno al problema de los géneros literarios durante la modernidad. En una extraordinariamente bien documentada tesis doctoral sobre el problema de géneros en las tradiciones discursivas medievales hispánicas, Alejandro Higashi hace una minuciosa síntesis del estudio los géneros literarios, desde siglo XIX hasta mediados del siglo XX, a través de los cuales se ha tratado de estudiar las literaturas medievales europeas, aislando por lo menos tres grandes rasgos, que él llama “prejuicios”, en torno de ese vasto problema: un prejuicio polémico, que considera a los géneros en un perpetuo estado de superación y evolución; un prejuicio textualista, que considera a los géneros como la abstracción de propiedades fijas e inmanentes a los textos, y un prejuicio “lógico-categorial”, que tiende a ver –o a descubrir– en los géneros literarios paradigmas rígidos e invariables. El estado más reciente de los estudios sobre los géneros literarios, de acuerdo con este investigador, se aproxima al fenómeno enfatizando sus procesos de hibridación en el marco de modelos etnográficos de la comunicación y del estudio histórico de las instituciones. Véase especialmente el Capítulo I, “Panorama general de las teorías de los géneros literarios en el ámbito de la literatura medieval”, en Higashi, Alejandro, *Formación de tradiciones discursivas medievales (las limitaciones del concepto de género en la composición medieval hispánica)*, Tesis doctoral, Ciudad de México, El Colegio de México, 2002, s/p.

géneros literarios es una tarea que rebasa por completo las ambiciones de esta investigación, pero –a consciencia de la diversidad de posturas en torno a este problema– es posible enfatizar, como un gesto que surge de manera recurrente en este tipo de investigaciones, una oposición entre la historicidad de las prácticas discursivas –a las que se les otorga, de manera o no explícita, el estatus de evidencia empírica– y los procesos de alienación de los dispositivos conceptuales desde los que se producen e interpretan: esta oposición hace surgir, junto con la consciencia de la historicidad tanto de las prácticas discursivas como de los géneros, una noción de negatividad que abre la posibilidad de su definición al mismo tiempo que prefigura su abandono.

“Abandono” es, de hecho, la palabra que utilizaba René Wellek¹⁴⁴ en un artículo que habría de imprimir una actitud nueva, escéptica, especialmente en el ámbito anglófono norteamericano, al estudio del concepto de lírica como género en su relación con el poema moderno. En tal artículo concluía con la que debe ser, acaso, una de las frases más citadas en los estudios occidentales sobre la lírica hasta la fecha: “One must abandon attempts to define the general nature of the lyric or the lyrical. Nothing beyond generalities of the tritest kind can result of it”, aunque tal abandono se enmarcaba en el reconocimiento de que “...the supposed intensity, inwardness, immediacy of an experience which can never be demonstrated as certain (...)”, común a las teorías de la lírica románticas y de la primera mitad del siglo XX, “... lead all to this central mystery, which remains a mystery, to them and possibly to all of us”¹⁴⁵. Lo que Wellek llama “misterio” requiere algún tipo de comentario porque no es, se deja adivinar, la lírica misma, que se torna –tal y como subrayará Paul de Man casi dos décadas más tarde– una suerte de denominación hueca para referir a ciertos poemas, ni siquiera esos mismos poemas, sino un núcleo o esencia “misteriosa” al que constantemente alude, en su historia, un sistema de conceptos alrededor del cual, a su vez, parece articularse más y más la práctica poética misma a lo largo de la modernidad. La consecuencia inmediata del planteamiento de Wellek consiste en que, al hacer evidente la insuficiencia de la lírica –sea como concepto o categoría– capaz de rendir cuenta de ciertas prácticas discursivas (que, sin embargo, se

¹⁴⁴ Actitud a la que aludiré, un par de décadas más tarde, también Gérard Genette al discutir los límites y posibilidades de su propio proyecto teórico en torno a los géneros literarios: “In short, fairly slow progress in poetics. Maybe we’d be better off abandoning an enterprise that’s so marginal (in the economic sense) and letting literary historians (is their job, certainly) do the empirical studies of genres –or maybe subgenres– as sociohistorical institutions...” Genette, Gérard, *The Architext... Op. cit.*, p. 80.

¹⁴⁵ Wellek, René, “Genre Theory, the Lyric, and *Erlebnis*” en *Discriminations: Further Concepts of Criticism*, New Haven, Yale University Press, 1967/1970, p. 252.

dejan hasta cierto punto agrupar bajo la categoría más o menos formal de “poema”¹⁴⁶), esos fenómenos literarios, los poemas –y las características inaprensibles que se atribuyen a algunos de ellos– quedan en un estado de indeterminación tal que sólo se remedia parcialmente a través de su estudio histórico; por otra parte, la conexión concreta de los poemas con los discursos teóricos e historiográficos sobre la lírica, es decir, con los sistemas de enunciados secundarios, se vuelve poco clara, como dos esferas cristalinas que, al ser observadas desde un ángulo, parecieran superpuestas y, desde otro, distantes.

La polémica retrospectiva que lleva a cabo Wellek acerca del desarrollo de la lírica como género, en la que encuentra toda clase de contradicciones internas y a la que contrapone como evidencia el heterogéneo e inmenso potencial interpretativo de los poemas mismos en su historia, muestra hasta qué punto el concepto de lírica, tal y como se le utilizó en el siglo pasado y en gran medida hasta nuestros días, describe un proceso de institucionalización de varios sistemas de ideas en torno al lenguaje poético como modelo dominante de lectura del poema, es decir, lo que más tarde denominará una estudiosa como Jackson, desde una perspectiva histórica, “lectura lírica” o “lirización”¹⁴⁷. Incluso una mirada superficial a ese proceso histórico de formación del concepto moderno de lírica, tal y como lo describió Wellek, pone de manifiesto una confluencia, en el fenómeno poético, del problema de la experiencia, en tanto concepto filosófico, con la manera como el sujeto llega a concebirse como tal en la modernidad. Tal confluencia termina por resucitar, en más de un momento, una genealogía bien conocida –y no por eso menos conflictiva, al grado que buena parte del esfuerzo de Wellek parece tener como finalidad el desmontarla– de la lírica con la mística¹⁴⁸ y, por ende, una traducción explícitamente secular del problema de los límites de la expresión, de la capacidad de representación del lenguaje poético, al dominio de la subjetividad como

¹⁴⁶ Es sintomática para este tipo de discusión, aunque no me detendré a estudiarla en este trabajo, la relevancia que han llegado a tomar los estudios sobre el poema en prosa (muy particularmente en el mundo árabe), que a veces se ha utilizado, tanto entre los poetas como entre los estudiosos, como un verdadero gesto de disrupción del género no a través del ataque teórico al concepto de lírica, sino a la asociación de ese concepto con las características “formales” del poema (incluyendo la identificación de su disposición tipográfica con el verso, en tanto representación gráfica de una categoría pseudo-prosódica), que obliga a separar lo poético de su identificación con un repertorio histórico de formas. Las implicaciones de esta cuestión son estudiadas, en tanto preguntas importantes en la caracterización de una idea de “modernidad poética”, por Fakhreddine, Huda, “The Prose Poem and the Arabic Literary Tradition” en *Middle Eastern Literatures*, Vol. 19, N. 3, 2016, pp. 243-59; para su elaboración histórica y el análisis de las posturas teóricas de los mismos poetas, véase Boustani, Sobhi, “Poème en prose et rythme : les écrits d’Unsī al-Hājj” en *Quaderni di Studi Arabi*, Istituto per l’Oriente Nallino, Vol. 18, pp. 105-19.

¹⁴⁷ Jackson, Virginia, *Dickinson’s Misery... Op.cit.*, p. 6.

¹⁴⁸ Véase en particular la crítica a la impronta de las ideas filosóficas de Heidegger sobre la poesía y la lírica en estudiosos de la lírica contemporáneos del mismo Wellek, particularmente Käte Hamburger y Emil Staiger en “Genre Theory...”, *Op. cit.*, 236-40.

propio de la poesía (lo cual implica también, no va de más decirlo, una interpretación específicamente moderna, y muy popularizada, que codifica la trascendencia absoluta como *objeto* definitivo de la experiencia mística, de tal suerte “imposible”).

Este último problema merece un examen más detallado que haré en la parte final de esta investigación, pero es necesario subrayar que la lírica, inseparable de la cuestión de lo indecible en razón de su relación profunda con el problema de la experiencia, al declararse como insuficiente, como una lectura que abarca sólo parcialmente la complejidad de los textos poéticos, hace del poema –independientemente de si lo es en efecto o no– un espacio de indefinición para la crítica y deja ese “misterio”, el misterio que no logra atrapar la crítica ni la filosofía en la interpretación y análisis del poema, como una región de tránsito de lo inefable hacia lo indecible (en la dimensión más prohibitiva que trae consigo la etimología de este último término) cuya relación tanto con el poema como con las teorías del poema se torna difícil de precisar. Ese “misterio”, esa dimensión de los poemas que se relaciona de manera implícita con un “algo” indefinible propio o impropio del sujeto, puede terminar por comprenderse en dos sentidos distintos: por un lado, de manera tal vez contraria a Wellek, como un vínculo indisociable entre el desarrollo de la concepción del sujeto moderno con el concepto moderno de lírica, que aliena al poema en su interpretación y que obliga a establecer una identidad histórica profunda entre la reflexión sobre el poema y el poema “en sí mismo”; por otro lado –que sería hasta cierto punto la manera más esquemática de interpretar el “abandono” de Wellek–, como un conjunto de elementos encarnados en el doble problema subjetividad/trascendencia cuya relación con los poemas no puede ser en lo absoluto precisada, misterioso en su fuente, pero que produce concepciones del poema que determinan de manera acrítica su interpretación y oscurecen una singularidad que sólo puede ser descrita y explicada en términos históricos, de manera del todo autónoma a esa misteriosa, e inefable en sentido estricto, esencia.

En ambos casos, por aparentemente contradictorios que resulten, es tentador establecer un paralelismo entre la caracterización de lo inefable como objeto del discurso poético y la delimitación del poema como objeto indecible del estudio literario, que oculta la cuestión de la trascendencia, a lo largo de su desarrollo, en el problema mismo de la definición del poema moderno, enmascarado siempre en la necesidad de proporcionar un modelo clasificatorio de ciertas prácticas discursivas como géneros literarios. En cierto modo, el argumento de Wellek pareciera sugerir –si la alusión a Wittgenstein es tolerable– que aquello *propio* de las creaciones poéticas acerca de lo que no se pueda hablar, debe callarse. Aquello que sí es posible decir, la manera como esos textos se

interpretan y describen, así como los presupuestos desde los cuales se escriben, depende, antes que de una teoría formal del lenguaje poético o de un análisis de la función cultural que los poemas adquieren y modifican en la historia, de una visión de la metáfora como inscripción en el mundo y, en consecuencia, de un concepto previo, sumamente problemático en el marco de una teoría del lenguaje como representación, de la significación como un proceso doble de alienación e inscripción.

Así, el estudio de la lírica –que se nos presenta en sus rasgos más accesibles a través del problema de su formación como una institución de pensamiento sobre lo literario– pareciera no ser capaz de articular una teoría del poema sin reproducir los problemas propios de la reflexión sobre la metáfora y el proceso de producción de significados que se abstrae de su observación, es decir, una teoría de la formación de las instituciones de pensamiento poético. Considérese, en este sentido, el esquema teórico que ofrece Virginia Jackson en torno al proceso de lirización, o de imposición de un modelo de interpretación de lo lírico sobre la manifestación caleidoscópica de los poemas en la historia:

The reading of the lyric produces a theory of the lyric that then produces a reading of the lyric, and the hermeneutic circle rarely opens to dialectical interruption. (...) Once we decide that Dickinson wrote poems (or once that decision is made for us), and once we decide that most poems are lyrics (or once that decision is made for us), we (by definition) lose sight of the historical process of lyric reading (...) Precisely because lyrics can only exist theoretically, they are made historically.¹⁴⁹

Una formulación como la anterior llama la atención sobre la cuestión de que la definición y caracterización genérica como poesía lírica de un conjunto de prácticas textuales heterogéneas llamadas –de manera no menos genérica– “poemas” es, en lo más profundo, el resultado de un proceso histórico de institucionalización de la interpretación de ese grupo de textos que produce su definición en sentidos específicos. Ese proceso histórico devuelve la imagen de otro proceso donde el poema y su interpretación son mutuamente dependientes, por completo simbióticos, metáforas nacidas de metáforas, signos de signos, sin más sustancia que los significados mismos que produce y reproduce. Esta fusión absoluta de una concepción del tiempo con un modelo de producción de significados tiene consecuencias peculiares cuando se encuentra en la base misma de un problema de definición. Para Jackson, la idea de Paul de Man según la cual la lírica no es un género, es solamente

¹⁴⁹ Jackson, Virginia, *Dickinson's Misery. Op. cit.*, pp. 10-11.

una manera negativa de afirmar que tanto el género literario como el poema lírico tienen una realidad puramente histórica, es decir, que se construyen en su proceso de interpretación sin que haya en ellos propiedad alguna que preceda su fijación y su determinación como tales al interior de un campo cultural¹⁵⁰. Podría decirse que este planteamiento nace del problema de la indefinibilidad del poema pero siempre –como pasa con Wellek– en el sentido de su refutación: los poemas líricos no pueden definirse sino como el proceso mismo de su definición, que es siempre histórico; éste produce, a partir de distintas formas de interpretación de los poemas, instituciones que se vuelven dominantes, impidiendo su reformulación en otros términos (o bien, de manera simétrica, haciendo del gesto de ruptura, en una especie de gatopardismo lírico, el camino más eficaz para su supervivencia). Lo anterior hace que el proceso de producción de significados en torno a los poemas se interprete, circularmente, como la perpetuación de esas mismas instituciones.

Este argumento, sin embargo, es profundamente conflictivo: si lo seguimos al pie de la letra, y no nos parece necesario precisar qué es un poema (o una práctica discursiva “nombrada”, “etiquetada”) antes de haber sido definido como “lírico”, el resultado será siempre que el poema se encuentra en un estado de indefinición constante en relación con el pensamiento poético: la puesta en evidencia del carácter alienante del pensamiento poético sólo ha podido llevarse a cabo a expensas de una indeterminación de fondo, y no necesariamente deseada, del poema (o de la práctica discursiva, si se quiere). Llevado a sus últimas consecuencias, este razonamiento puede implicar que aquello a lo que refiere la noción de poema (más bien que de poema lírico) es siempre a un género, a una institución y, por tanto, no hay absolutamente nada que determinar en el poema salvo aquello que, en un contexto histórico específico, se entiende por él (un poema siempre es lírico si se lo lee como tal, o lo que sea¹⁵¹ si lo lee como tal). Y digo no deseada porque, aunque lo anterior es por supuesto una solución posible –en el fondo de espíritu positivista– a las dificultades que

¹⁵⁰ Véase la discusión de Jackson en torno al artículo citado de Paul de Man, en *Ibid.*, pp. 100-08.

¹⁵¹ “Lo que sea” es una hipérbole cuyo fin es evidenciar un posible abuso de los argumentos históricos: nunca sobra recordar que, aunque la capacidad clasificatoria de un género literario, en tanto constructo al mismo tiempo conceptual y cultural, no sea absoluta, no quiere decir tampoco que sea absolutamente relativa. Se trata de un parámetro, de una aproximación, que aspira a abarcar un continuo de fenómenos que, aunque en potencia ilimitado, es sumamente difícil de ampliar o reducir. Una cautela mínima ha de imponerse siempre al momento de afirmar que cualquier cosa puede ser interpretada como cualquier otra: a pesar de que es perfectamente posible llegar a interpretar como poema lírico algo conocido, por una comunidad de hablantes, como manual de tránsito, o contrato de arrendamiento, o cenicero, una lectura semejante es improbable y, cuando acontece, casi siempre es metapoética: está limitada de antemano a denunciar la inestabilidad inherente a todo sistema de clasificación, su carácter convencional, conducirlo a su extremo, sin llegar en realidad a alterar de manera significativa el rango de entidades que abarca ni mucho menos su percepción como tales en el seno de esa comunidad. El problema que aquí tratamos es de otra naturaleza: la asimilación negativa del poema a la teoría como figura de lo indecible.

presenta la caracterización de los poemas –y de las creaciones artísticas en general–, exige una dependencia, una sumisión casi total del poema a una serie de procedimientos interpretativos que, en realidad, no pueden evitar generar o una nueva figura trascendente al proceso descrito o una contradicción. A saber: si la definición de un poema como lírico (o, de nuevo, como lo que sea) es el resultado de un proceso histórico, es decir, de la imposición –o aceptación más o menos pasiva– de un procedimiento exegético en torno a *algo*, entonces ese *algo*, el poema, es o bien 1. otra cosa hasta cierto punto, o por completo, distinta de esa interpretación (lo cual sólo trae como resultado una invalidación de la capacidad explicativa de tal o cual concepto de poema, pero sin anular la posibilidad de producir otros “más precisos” o más generales), o bien 2. en realidad, a pesar de todo, ese poema *sí* es un poema lírico y, por lo tanto, es indisociable de su definición, bastando solamente aceptar el carácter contingente de esta última, así como la imposibilidad de otorgarle carácter transcultural ni mucho ahistórico. Si bien es posible ofrecer toda clase de argumentos para mostrar que este razonamiento (mío) no introduce en realidad sino un falso dilema, el examen de la segunda alternativa es particularmente revelador del estatus de lo indecible en el desarrollo del pensamiento poético de la modernidad tardía justo porque –aunque muchos de sus desarrollos recientes se precipitan hacia él– su aceptación ha tendido a ser, inevitablemente, parcial. Y esto por dos razones íntimamente relacionadas: por un lado, porque tanto la teoría de la lírica como el poema se articulan a partir de una consciencia aguda, especialmente en su desarrollo histórico moderno, de la relación conflictiva, casi antitética, de la práctica artística con su institucionalización; por otro lado, porque produce una situación –que no armoniza tampoco ni con las aspiraciones de la teoría del poema ni con las del poema mismo– donde la misma singularidad del poema corre el riesgo de verse asimilada, devorada, en un modelo por completo autorreferencial de los procesos discursivos que lo determinan, en tanto práctica social, como tal o cual cosa. Si tomamos por ejemplo las implicaciones que encuentra Virginia Jackson de este problema de alienación en el caso concreto de la poesía de Emily Dickinson, la puesta en evidencia que hace esta estudiosa de la manera como terminaron por codificarse sus poemas como líricos está de hecho en función de un traer a la superficie –de manera no necesariamente distinta a lo que proponía Adorno– lo que ese proceso oculta:

...the overlapping of incongruous details, seasons, public and private histories, battles and pets, sex scandals and insect remnants, books, newspapers, and all sorts of familiar letters that surrounded the lines later published as a Dickinson lyric could not be said what the lines are “about”. In fact, those contingencies may never have been the subject of the lines, but in any case they could only have formed part of what the lines *were* about (...) Once the lines

were published and received as lyric, those several and severally dated subjects and objects and their several stories faded from view, since the poem's referent would thereafter be understood as the subject herself—suspended, lyrically, in place and time.¹⁵²

Uno de los aspectos más sugerentes de estas consideraciones de Jackson es que permite observar que una teoría de la lírica como alienación, y en última instancia de la relación entre ciertas prácticas discursivas con su historicidad, establece tarde o temprano una necesidad de recobrar la dimensión referencial del poema, el “qué” del poema—que no debe ser de ninguna manera confundido con el/los significados que imponen las formas más institucionales de su estudio—, como un elemento que termina por excluirse del proceso de su interpretación pero que “forma parte” del lenguaje del poema. Ese “formar parte” o pertenecer de la referencia, del “qué”, a la “materia verbal” del poema adquiere una gravedad ontológica que a la propia Jackson, tal vez, no le preocupa. Sin embargo, la pregunta que se levanta aquí es justamente cómo lograr, desde la teoría, que esa dimensión suprimida, pero referencial, del poema no termine por denunciarse como constitutiva y definitoria de su propia representación. De acuerdo con esta reflexión, el estudio histórico del poema habría de restituir ese “qué”, verdadero sustrato de aspectos silenciados, excluidos, que los procesos discursivos de determinación del poema como poema—cuya expresión más violenta es su fijación textual en un libro, por ejemplo— dejó deliberadamente de lado, sustrayendo conflictos, prácticas y cuerpos para disolverlas en una noción atemporal del sujeto lírico. Estas consideraciones, por supuesto, hacen evidente el carácter ilusorio del poema como cosa en sí misma, por no decir como obra o como objeto o incluso como “poema” (lírico), pero no logran suprimir la necesidad que de él tiene la propia teoría en tanto objeto de reflexión: sea lo que sea el poema, subsiste como un punto de referencia negativo para la interpretación, con el corolario interesante de que ese objeto, al revelarse como un “qué”, como una exterioridad que se desborda de (o se precipita hacia) la oquedad de su definición, no puede ya pertenecer al orden ni del poema histórico (y en cierto modo empírico) ni de los procedimientos exegéticos y analíticos que se le aplican. Esto hace que la historia no tenga únicamente la función de denunciar como imposible la determinación del poema como cosa en sí misma y de sus significaciones como algo intrínseco a él, sino que lleva a cabo una diferenciación entre una historia nombrada y una historia no nombrada, una historia fuera de todo orden discursivo: entrelazamiento de indeterminaciones o singularidades que la teoría, tarde o temprano, va a terminar por nombrar e integrar nuevamente a sí misma y, por tanto, a una

¹⁵² *Ibid.*, p. 90.

racionalidad histórica. Pareciera haber, entonces, una asociación implícita de la palabra historia, o de una idea de singularidad relacionada con ella de manera más o menos arbitraria, con una idea de exterioridad que, de hecho, no depende tanto de lo histórico en tanto concepto como de su estatus de objeto trascendente –referencial– en relación con un modelo de producción de significados y una concepción del lenguaje como representación.

Dicho de forma más esquemática: el intento de desarticular la idea del poema en sí mismo por medio del reconocimiento de su historicidad hace que cierta idea de historia se convierta en un nuevo objeto referencial que, de manera velada, participa de la misma indeterminabilidad que tiene el poema para el pensamiento poético. Lo anterior tiene como consecuencia que el conflicto entre la noción del poema en sí mismo y su historicidad tienda a representarse en términos circulares, produciendo de manera sistemática una imagen de autorreferencialidad que exige ser superada de alguna manera. En tal sentido, por ejemplo, Yopie Prins, impulsora junto con Jackson de la renovación del estudio histórico de la lírica, sintetiza el problema en términos de la separación ilusoria de dos modelos críticos del estudio del poema lírico:

The schematic division into two kinds of historical poetics —one practiced by cultural historians, who read from the outside in, and the other by literary critics, who read from the inside out—implies that the former are more interested in discourses about poetry and its mediations, and the latter in the poems themselves. While we might be tempted to see these concerns in opposition, I believe that we cannot separate the practice of reading a poem from the histories and theories that mediate our ideas about poetry. I am committed to a historical poetics that works recursively as a loop, reading simultaneously from inside out and outside in.¹⁵³

A la imagen cíclica que ofrece Jackson de la sustitución de modelos de interpretación hegemónica del poema por otros, se puede sumar la circularidad que puede sentirse, como observa Prins, entre el ir y venir del estudio histórico del poema al estudio del poema “en sí mismo”, reconociendo de entrada, como lo subraya la autora, la rigidez de este tipo de planteamiento. No sorprende, pues, que en su propio argumento la alusión al poema en sí mismo sea rápidamente sustituida por los conceptos de prácticas de lectura y concepciones de la poesía, y es notable que la noción de creación del texto poético a partir de una agencia humana, central para la consciencia que llega a formarse el poeta de sí mismo en la modernidad, se haga por completo a un lado (reducida a ser,

¹⁵³ Prins, Yopie, “What is Historical Poetics?” en *Modern Language Quarterly*, Vol. 77, N. 1, Duke University Press, 2016, p. 14.

posiblemente, una concepción más de la poesía). Entre las prácticas de lectura y los modelos de interpretación que las rigen, el poema pareciera interponerse como un verdadero abismo que requiere en todo momento un tercer elemento –el tercero de la analogía y el tercero del signo– para cerrar y aproximar ambas orillas: es por ese vacío que es posible llevar a cabo la determinación de la expresión literaria justo en términos de su oposición al dispositivo institucional de su estudio, de tal suerte que ambos presupongan mutuamente su existencia. Lo más inquietante, a mi modo de ver, en el planteamiento de ambas especialistas, es justamente el lugar que ocupa el poema, su transformación plena y definitiva en ausencia y su caracterización negativa, cuando se le piensa tomando como punto de partida privilegiado su historicidad. El poema, en este contexto, deja un vacío referencial que intentan suplantar, de manera sucesiva, nombres, discursos y definiciones, pero cuya inscripción en la teoría nunca se puede eliminar del todo, puesto que de esa negatividad depende la existencia tanto de la teoría como de las prácticas discursivas, que implican ya en sí mismas algún proceso previo de institucionalización. El poema –no la lírica, ni mucho menos los poemas concretos, previamente registrados, interpretados, editados e impresos– se transforma, pues, en una figura de trascendencia absoluta que lo histórico excreta de sí mismo para poder decirse, para poder escribirse. En el caso de Jackson y Prins, el poema pareciera ser entonces un elemento no nombrado cuya relación con los procesos de alienación de su interpretación en la teoría de la lírica no se hacen explícitos, presentándose como un espacio donde se producen y reproducen esos discursos, pero cuyo carácter indecible impide de manera violenta su determinación por ellos. Esa dificultad, es necesario recalcarlo, es del todo dependiente de un modelo de la producción del significado que puede, como observaba Bloom al traducir a Pierce al terreno de las influencias poéticas¹⁵⁴, intercambiar la noción de signo, que alude siempre a una presencia de lo ausente como lenguaje, por la de poema: una teoría del poema (es un poema que) es la expresión de otra teoría del poema, que a su vez se expresa en otra teoría del poema (que a su vez se expresa como poema).

En tal sentido, la propuesta de Jackson, según la cual los poemas líricos sólo pueden existir en teoría justamente porque se les elabora históricamente, puede leerse de manera igualmente precisa si se afirma que los poemas líricos, o cualquier tipo de poema, sólo pueden existir en teoría justo porque se les elabora metafóricamente, y hacerse esa frase, de hecho, extensiva al poema en sí mismo. Y justo en ese mismo sentido podría afirmarse –aunque probablemente nos sentiríamos

¹⁵⁴ *Cfr. sup.* p. 77 y n. 80.

incómodos al hacerlo— que la historia sólo puede existir en teoría porque, al igual que al poema, se la elabora metafóricamente, llegando al extremo de suponer que, si es posible escribirla, es porque nunca ha acontecido. “No escribas la historia en verso, porque el arma es el mismo historiador”, advertía el poeta palestino Mahmud Darwish, y concluía que la historia es una “realidad irreal o una ilusión no ilusoria”¹⁵⁵. Más que de la dependencia de una práctica discursiva a su historia, se debe hablar aquí del lenguaje poético como fundación del tiempo en que se configura la visión moderna de lo histórico: es su hambre de lo otro, su toma de posesión de un tercero, de un cuerpo otro, por medio del ejercicio anónimo de una violencia intrínseca a la palabra humana, aquello que exige del poema su separación de la historia o su derrota ante el lenguaje. Que esa temporalidad del lenguaje, por otra parte, se interprete (metafóricamente) de manera finalista, cíclica, o progresiva depende, a fin de cuentas, de la manera como se integra a la teoría el problema de la trascendencia —relativa o absoluta— inseparable de la búsqueda incesante, y no siempre admitida justo porque es indiferenciable de esa violencia, de objetos referenciales que subyace a la reflexión teórica en torno al poema.

Dicho de manera resumida, la reflexión moderna sobre el poema parece animada por la consciencia soterrada de que, como lo señalara Nietzsche, “definible es tan sólo lo que no tiene historia”¹⁵⁶ sin que, empero, esté dispuesta a aceptar el carácter plenamente indefinible de aquello que, como toda forma de inscripción, ya ha definido de antemano como puramente histórico. Al intentar restituir una concreción empírica al lenguaje poético por medio de su delimitación como fenómeno sociohistórico, es imposible —porque no se le puede separar del pensamiento— esquivar la necesidad lógica de formar un objeto que, por sus características, carece de referencia fuera del proceso mismo de significación, que determina su interpretación y su persistencia en el tiempo. Si ese objeto se niega o se asimila, el resultado inevitable no es solamente que la visión del poema se torne, a pesar de las finalidades que imponga sobre sí misma su reflexión, por completo autorreferencial, sino también la de la historia que, indisociable de su propia naturaleza discursiva, debe integrar a sí misma lo que esa naturaleza expulsa, introduciendo, de tal manera, un nuevo objeto

¹⁵⁵ Darwish, Mahmud [2004], *Lā ta'taḍīr 'ammā fa'alt* [No te disculpes por lo que hiciste]” en *Al-'amāl al-ḡadīdah al-kāmilah*, Beirut, Riyad el-Rayyis, 2009, p. 97 y pp. 98-99. Se trata de un traducción libre; una más literal podría ser “No escribas la historia como poesía” o bien “no escribas poéticamente la historia”.

لا تكتب التاريخ شعراً، فالسلاح هو المؤرخ (...) / [التاريخ] هو واقعي لاواقعي أو خيالي لاخيالي...

¹⁵⁶ Nietzsche, Friedrich, *La genealogía de la moral* (Ed. Diego Sánchez Meca y trad. José Luis López), Madrid, Tecnos, 1887/2003, p. 121.

de indeterminación que no puede expresar —a riesgo de negarse a sí misma— sino como *su* negatividad.

Lo anterior se complica notablemente cuando se reconoce, como lo hace Jackson¹⁵⁷, que ese mismo problema de alienación que caracteriza a la lírica puede hacerse extensivo, en sus líneas generales, a cualquier otro género literario, como la novela, cuyos procesos históricos de formación han tendido a enfatizarse, al grado de casi darse por sentados, con mayor frecuencia que los de la lírica. La explicación que se otorga a este carácter “excepcional” de la lírica es indisociable de su posición al interior del desarrollo del pensamiento filosófico y, al mismo tiempo que es histórica, surge como una necesidad propia de la teoría del conocimiento, o del lugar frecuentemente incierto que tiene lo literario dentro de ella. Hannah Arendt observaba que la poesía “Of all things of thought (...) is the closest to thought, and a poem is less a thing than any other work of art”¹⁵⁸. Lo excepcional revela aquí, por sí mismo, una vuelta de la tradición de la apófisis al momento de pensar el poema: aunque todo esfuerzo de definición y clasificación, en la medida en la que implica la institución del nombre, ha de producir inevitablemente procesos de alienación que se resuelven en la identificación ilusoria de un conjunto de proposiciones o postulados con una realidad, o a su institución como “mundo”, la cuestión reside más bien en que la expresión poética en general, al ser indisociable del pensar, necesariamente rebasa el ámbito de sus definiciones y, con ellas, todo esfuerzo de reconocerse o identificarse de manera inmediata con sus manifestaciones históricas. Esa pregunta, por supuesto, excede por completo al poema y se vuelve fácilmente una determinación epistemológica que circunda el problema entero del lenguaje poético y, por tanto, de la literatura, especialmente cuando se le entiende como *expresión* de una historia, de una cultura o de un *ethos*. Terry Cochran, me parece que en ese sentido, formula una pregunta importante que puede ayudar a delimitar las líneas más fundamentales de un problema que, en sus raíces mismas, engloba al proceso de formación del pensamiento poético y la manera como el poema participa de éste: “...the general questions that underlie literary reflection, that is reflection on writing (or, more generally, inscriptions resulting of human intervention), are always of the same order: how does one determine the meanings of an object (in this instance, a written text) that exceeds the empirical moment of its origin”¹⁵⁹. Las múltiples contradicciones que enfrenta la reflexión teórica sobre el

¹⁵⁷ Jackson, Virginia, *Op. cit.*, p. 10.

¹⁵⁸ Arendt, Hannah, *The Human Condition*, Chicago, The University of Chicago Press, 1958/1998, p. 170.

¹⁵⁹ Cochran, Terry, “The Matter of Language” en Paul A. Bové (ed.), *Edward Said and the Work of the Critic: Speaking Truth to Power*, Durham-Londres, Duke University Press, 2000, p.80.

poema, especialmente las que intentan relacionar la sombra del poema con el poema en sí mismo –en última instancia, la relación del arte con la cultura, la posibilidad de reducir el arte a la cultura como su expresión– parecieran originarse en la correspondencia imposible del carácter figurativo y potencial de los significados con su especificidad histórica, porque esa especificidad sólo es concebible como tal desde un modelo de temporalidad que la metáfora funda al mismo tiempo que funda a la literatura como concepto secular. Esto implica, para este mismo estudioso, una paradoja de la que no pueden escapar los estudios literarios, incluso si logran desmontar sus propios presupuestos epistemológicos: “Therein lies the paradox of reflecting on literature: thinking about literature means thinking *in* literature”¹⁶⁰.

Las paradojas, a diferencia de las contradicciones, exigen un reconocimiento de su naturaleza irresoluble como frontera o abismo. Y, en el caso concreto de la poesía, ese reconocimiento no puede llevarse a cabo sino por la vía de lo abismal, cediendo a la atracción magnética del ascenso o la caída. Si se admite, por ejemplo, que el problema que señala Arendt no es privativo de la poesía en tanto género (la lírica) ni tampoco del poema, viene a la mente una pregunta histórica cuya respuesta no puede ser ni histórica ni cultural del todo: ¿cómo llega el poema, o cierto tipo de poema, de entre todas las expresiones artísticas del pasado que recupera y reinventa la modernidad, a ser codificada como la más cercana del pensamiento, la que es menos cosa entre las obras de arte? La consciencia de la alienación del poema en lo lírico como discurso teórico e incluso ideológico, que es un aspecto al que constantemente aluden los estudios sobre lírica a lo largo del siglo que transcurre y el pasado, implica no sólo la dependencia del poema a su historicidad, o bien su dependencia a las instituciones de pensamiento literario, sino su codificación silenciosa como una figura de trascendencia que no permite ser pensada del todo desde lo histórico, exigiendo de alguna manera u otra su separación, su negación o el reconocimiento –velado o no– de un carácter indecible cuyo estatus no se precisa tampoco en el sentido absoluto de lo inefable. Lo anterior, por supuesto, parece implicar la paulatina descomposición del estatus excepcional que el pensamiento poético de la modernidad confiere al poema a lo largo de su historia, pero no puede evitar inscribirlo de nuevo como su propia negatividad, especialmente en la medida en la que no logra –o no aspira– a sustituirlo ya no digamos con otro género literario, mucho menos con la formulación explícita de un principio radicalmente trascendente identificado –como otrora– con un texto revelado, una

¹⁶⁰ Cochran, Terry, “The Knowing of Literature”, *Op. cit.*, p. 131. Cursivas propias.

palabra dada, sino con la variación histórica y cultural de las prácticas discursivas, o con la historia, o –en su versión más radical– con la experiencia misma.

Esta serie de consideraciones deja adivinar que los procesos de secularización, en su desplazamiento y corrosión de las categorías, conceptos e instituciones que codificaban la cuestión de la trascendencia, juegan un papel central al explicar el carácter “excepcional” que llega a adquirir el poema para el pensamiento poético moderno, así como el ascenso y la crisis –esta última por tanto interminable– del concepto de lírica y sus valores con el que se encuentra embrollada la cuestión del poema y de la poesía hasta la fecha; sin embargo, esa respuesta, en sí misma histórica –y a veces ella misma tratada de manera tangencial al momento de estudiar la emergencia del concepto de lírica–, aunque es capaz de proporcionar un contexto al estudio de lo indecible en la poesía moderna, coloca a la poesía en una zona limítrofe del proceso histórico y, en más de un sentido, la establece como su fundación: ensayar una explicación histórica de ese estatus excepcional conduce siempre a mostrar la dependencia conceptual de la historia al problema de lo poético, y por tanto también al de la trascendencia, y no sólo a señalar cómo la pregunta por la poesía se transforma, a través del estudio del poema, en un problema propiamente histórico durante la modernidad. Esa pregunta por el poema, entonces, se aparece como un verdadero teatro de sombras donde cada elemento que entra en escena –expresión, poema lírico, sujeto, subjetividad, experiencia e historia– se revela, en su relación con los otros, como su proyección, haciendo nacer en el pensamiento la necesidad de un nuevo objeto absolutamente indeterminado:

el centro
de un poema
 es otro poema
el centro del centro
 es la ausencia
en el centro de la ausencia
mi sombra es el centro
del centro del poema¹⁶¹

Ese teatro de sombras, por otra parte, no parece subsistir en un plano, en un escenario para su expansión y apertura; su movimiento no obedece a coordenadas ni a leyes y se siente como la ruptura definitiva de una tensión originaria entre el lenguaje y la ausencia que, a veces, el poema,

¹⁶¹ Pizarnik, Alejandra [1971], *Los pequeños cantos en Poesía completa* (ed. Ana Becció), España, Lumen, 2000/2003, p. 381.

como ocurre en este texto Pizarnik, logra formular con mayor precisión que su teoría, imposibilitándola. Si, para entender el fenómeno poético, adoptamos el punto de vista de esta progresión infinita –que es una verdadera fuga– de la sombra hacia su centro, hacia un “yo” que, como toda “cosa en sí”, no puede ser fijado sino en una lejanía del todo inaccesible al momento de su enunciación, que precisa de una enunciación otra, insoportablemente próxima o infinitamente lejana, como el que aquí se escucha, el poema no se deja ya leer solamente en relación con una historia que desemboca en el problema de la lírica, ni puede tampoco analizarse al sujeto histórico que codifica ese “yo” sin entender antes su dependencia a un proceso de reflexión que lo identifica con una ausencia nacida, no antes ni después, en el acto mismo de inscripción, de escritura, del poema.

Lo anterior tiene consecuencias importantes al llevar este grupo de consideraciones al terreno de las tradiciones poéticas de América Latina y el Mundo Árabe, donde la idea de modernidad en poesía tiende a interpretarse, en clave colonial, poscolonial, y a veces incluso descolonial, como uno entre los incontables efectos de ese proceso histórico sobre la expresión cultural: la “integración forzada”, asimétrica, de sus sociedades a un orden del que participan de manera desigual e incluso –como se ha sentido en ciertos momentos, en determinadas coyunturas– reaccionaria unas veces, revolucionaria otras. Lo que este esquema –si no se le reformula– amenaza con dejar fuera es que aquello que en la lírica, en su especificidad, se lee como fruto de una “modernidad occidental” cuyos relatos salvíficos de desarrollo y progreso sólo enmascaran depredación y violencia, no logra rendir cuenta de la relación que guarda la práctica poética misma con ese proceso; de su elaboración no como un efecto de esa historia, sino como su fundación y su agrietamiento por la imaginación poética, que es palabra que escapa, la palabra de lo que ni le pertenece ni logrará integrar. Fuera de una relación existencial y dialógica del lenguaje poético con la historia, la producción poética de estas vastas regiones puede ser reducida a ser una mera respuesta, adaptación, superposición o reacción a ciertos modelos de interpretación y representación impuestos, pasando de largo la irrupción incesante –que es justamente lo que me propongo sugerir en las secciones restantes de esta tesis– que atraviesa a la práctica poética y que es inseparable del poema: la identificación profunda del lenguaje poético con una trayectoria de pensamiento sobre la trascendencia cuyo aspecto más directo es la elaboración de una concepción del tiempo que no sólo no acepta su integración en una racionalidad histórica y en tal o cual idea de lo literario, sino que entabla un conflicto encarnizado –del que depende su supervivencia– con ella.

Capítulo V. Tiempo e historia en el poema moderno

No creas en nuestros compendios: olvídalos
y empieza la palabra tuya, como
si fueras el primero en escribir poesía
o el último poeta.

Mahmud Darwish¹⁶²

Y no decimos nada.
Porque aunque no digamos nada,
los poetas de hoy estamos en un lugar exacto:
estamos
en el lugar exacto donde se nos obliga
a establecer el grito.

Roque Dalton¹⁶³

Si, en relación con el pensamiento poético, la noción de lo indecible irrumpe a través de una contradicción interna debida a la supresión histórica del problema de la trascendencia, produciéndola como su residuo teórico –objeto de valor oculto o desconocido que se termina por identificar con el doble “qué” de la poesía y de la historia–, esa misma noción de lo indecible –ahora pensada desde la perspectiva del poema– no podría imaginar su relación con la historia en los mismos términos que lo hacen las instituciones del pensamiento poético, es decir, como expresión de la primera, por un lado, y como objeto del segundo, por otro. De esto se deriva, como ya he afirmado, que ese poema no pueda pensarse tanto como la codificación y la expresión históricas del pensamiento poético menos de lo que se imagina a sí mismo como anterior a ellos, es decir, como una fundación de la historia por el lenguaje del poema. En este último sentido, naturalmente, la irrupción de lo indecible en el poema no puede elaborarse como un derivación conceptual de ese “qué” indecible del lenguaje y la historia y, de manera muy concreta, no puede aceptar su propia escritura como ejecutada desde esa temporalidad. Esto altera, desde el poema, una cierta ideación que sometería la singularidad del poema, siempre contingente, a una fuerza necesaria y subyacente a los

¹⁶² Darwish, Mahmud, “‘Ilā šā‘ir šāb [A un poeta joven]” en *Lā urīd li-haḡī al-qaṣīdah ‘an tantahī*, Beirut, Riyyad El-Reyyes, 2009, p. 141.

لا تصدق خلاصاتنا، وانسها/ وابتدئ من كلامك أنت. كأنك / أول من يكتب الشعر،/ أو آخر الشعراء.

¹⁶³ Dalton, Roque, “Canto a nuestra posición” en *Roque Dalton. Colección Antológica de poesía social*, N. 12, Biblioteca Virtual Alfa Omega, 2013, p. 6. Publicado originalmente en *Diario Latino*, San Salvador, 29 de diciembre de 1956, pp. 2-3.

procesos históricos que impulsan su escritura, su fijación y su transmisión. En lo más evidente, pues, el poema no elabora su relación con el tiempo, con *su* tiempo, como efecto de su relación con una concepción de la historia, sin contraponerla de manera casi antagónica al tiempo del lenguaje y de la tradición literaria. La concepción del lenguaje que, acaso, subyace al poema moderno, aquella que lo concibe como una heredad que se sustrae de la urdimbre histórica de las causas y los efectos, puede atisbarse –como a la luz de un relámpago– en los siguientes versos del poeta sirio Adonis:

Vislumbro una palabra

Todos, en torno a ella, somos barro y espejismo, no, Imru' l-Qays la arrulló al-Ma'arrī es su hijo al-Ġunayd se inclinó ante ella, al-Ḥallāġ y al-Niffarī se inclinaron contó de ella al-Mutanabbī que era la voz y el eco eres el esclavo ella la soberana ¹⁶⁴

Este breve fragmento de un largo poema de Adonis, escrito en las convulsas décadas de los sesenta y los setenta, cifra, de manera casi alegórica, el tipo de relación que guarda el sujeto de la enunciación poética con la palabra que lo precede, palabra dada que –tal vez justo por eso– se disloca de toda representación progresiva del tiempo. Adonis, así, dispone sobre un mismo plano una serie de figuras claves de la tradición literaria arabo-islámica, desde la poesía preislámica (Imru' l-Qays), pasando por los grandes místicos al-Ġunayd, al-Ḥallāġ y al-Niffarī, hasta los emblemáticos poetas al-Ma'arrī y, muy especialmente, al-Mutanabbī, este último considerado cumbre y consumación de la literatura árabe “clásica”; todas las anteriores figuras a las que no sucederá, como se empeñará en enfatizar (de manera infundada) la historiografía de perspectiva colonial de la literatura árabe, sino la ruina. Tales figuras, asociadas a diferentes tiempos y geografías, pero hacinadas en el espacio conceptual, de aspiraciones absolutas, de la historia literaria, se encuentran aquí dispuestas en torno a una palabra, una palabra única, que la voz poética *vislumbra*, como si se tratara de una fuerza que somete el orden de la contemplación a la escucha absorta de su canto. Lejos de introducir una formulación teológica, pero aludiendo a un vínculo histórico indestructible entre palabra histórica y trascendencia, la gravedad de esa palabra única atrae hacia su centro la palabra múltiple de los poetas. Como es evidente en el fragmento, se trata de una palabra eterna en relación con una

¹⁶⁴ Adonis [1971], *Ḥaḍā huwa 'ismī* [Este es mi nombre], Beirut, Dar al-Adab, 1988, pp. 37-38.

المح كَلِمَة
كلنا حولها سرابٌ وطنٌ لا امرؤ القيس هزها والمعري طفلها وانحنى تحتها الجُنَيْدُ انحنى الحلاج والنفري روى المتنبى أنها الصوت والصدى أنت المملوك هي المالك

palabra transitoria; una palabra que sujeta en relación con una palabra sujeta; el original en relación con, “lodo y espejismo”, su imagen: simulacro y copia. Sin embargo, ese esquema jerárquico se siente misteriosamente alterado por la manera como deben organizarse las figuras en el espacio de la imagen poética: esa palabra trascendente, al suprimir por completo un modelo de temporalidad teleológica y progresivo, está obligada –en un gesto que se puede sentir paradójico– a la inmanencia absoluta de la palabra transitoria del poeta; a presentar en el mismo plano, como si se miraran frente a frente, necesidad y contingencia. Ya no se trata sólo de una figura capaz de mediar la relación desmesurada de lo uno con lo múltiple, sino de un encuentro de lo absolutamente singular con aquello que es también absolutamente singular y que, por tanto, no puede pensarse sin producir la alegoría como espacio de contradicción y conflicto, como el instante de ruptura de una totalidad. Si bien ese curioso ordenamiento de la imagen poética implica una sujeción –que dista de ser anacrónica– del acontecer de la metáfora a un absoluto del lenguaje, así como una subordinación de la historia a la figura, puede ser interpretado también, entonces, como una situación donde el reconocimiento de la trascendencia radical de la palabra dada introduce un estado de desorden al interior de un tiempo absoluto, eterno, que imposibilita organizar, de acuerdo con una concepción cualquiera del tiempo, los acontecimientos singulares que engloba. En un texto posterior de Adonis, nos encontramos con una elaboración por completo antitética de esa misma relación entre historia y eternidad, pero ahora referido explícitamente a las tensiones entre el pasado y el presente:

El parricidio, en la ciudad de *Bā'*, es un fenómeno generalizado, aunque la mayoría de los hijos se suicidan luego de haber intentado matar a sus padres. Esto porque los modelos de esos hijos, sus referentes, sus fuentes de inspiración y su lengua, eran los padres mismos. En realidad el problema, en esta ciudad, no es el asesinato del padre, sino el suicidio del hijo.¹⁶⁵

La situación que Adonis nos presenta en este texto bien puede interpretarse como la contraparte perversa, corrompida, de esa primera visión que sitúa, en un mismo plano y en participación existencial incesante, a la palabra única con la palabra múltiple de una comunidad o incluso comunión temporal de los poetas. Esa relación, ese proceso creativo, se encuentra aquí del todo asimilado a

¹⁶⁵Adonis, *Al-Kitāb. Ams al-makān al-'ān. Maḥṭūṭah tunsab 'ilā al-Mutanabbī yuḥaqqiqhā wa-yanšuruhā 'Adūnīs* [El libro. Ayer el lugar hoy. Manuscrito atribuido a al-Mutanabbī, editado y publicado por Adonis], Londres, Dar al-Saqi, Vol. 2, 1998, p. 69.

قتل الأب في المدينة باء ظاهرة عامة. لكن معظم الأبناء ينتحرون فيما يحاولون قتل آبائهم. ذلك أن معايير هؤلاء، ومرجعياتهم وبنابيع إلهامهم ولغتهم الأباء أنفسهم. والمشكلة، حقاً، في هذه المدينة هي انتحار الإبن، لا مقتل الأب.

un esquema temporal donde lo uno trascendente, al preceder por necesidad a lo múltiple, termina por identificar la trascendencia de la palabra con un orden patriarcal originario cuya participación con lo engendrado, con lo potencial, ya sólo puede ser supresiva. En ese orden, dicho de manera resumida, la relación con el pasado responde a una racionalidad (y una afectividad) parricida que se resuelve, fatalmente, en una doble destrucción: el parricidio representa, en cierto modo, la consumación silenciosa de un filicidio, el suicidio del padre en la vida del hijo, el juicio y ejecución de la historia en los cadalsos del futuro. Más aun, la ciudad donde esta situación atroz tiene lugar, la ciudad de *Bā'*, es una entre las veintiocho ciudades –tal vez un eco de las “ciudades ignorantes” de al-Fārābī–, una por cada letra del alfabeto árabe, cuyos horrores narra un curioso personaje, llamado como el alfabeto mismo: Abğad, “hijo expósito de los astros”¹⁶⁶. Sin elucubrar sobre el simbolismo que las tradiciones místicas islámicas otorgan a las letras del alfabeto árabe al que sin duda alude Adonis y que es tópico recurrente en la literatura árabe contemporánea, la ciudad de *Bā'*, donde la relación con el pasado se resuelve en un parricidio por definición suicida, es, en lo más profundo, una ciudad de lenguaje donde “la vida (...) semeja / un vestido tendido sobre las cuerdas de la palabra”¹⁶⁷. Errabunda y bastarda, la escritura atraviesa el espacio de un lenguaje transformado en materia, arrojado a sí mismo, abandonado como un trozo de tela sobre las cuerdas donde se entrelazan, en un abrazo indisoluble, las violencias polimorfos de la historia con la sustancia inmaterial de esa palabra única. A diferencia de la ideación de un principio general que engendra series infinitas de expresiones singulares en “el continuo homogéneo” del tiempo (recuerdando inevitablemente a Walter Benjamin), esas ciudades que recorre la escritura, tal vez mientras ella misma las funda, se siente ahora como un tiempo de exilio, donde la relación primaria, radical, de la poesía de la modernidad con la trascendencia impone, por un lado, una diferenciación incómoda entre tradición e historia literaria, y, por otro, una concepción esencialmente dialógica de lo infinito y lo finito (que, hasta cierto punto, se entenderá como una especie de contaminación entre ambos orbes) que intentaré sugerir, posteriormente, como el colapso de la poesía y de la historia en la encrucijada del poema.

¹⁶⁶ “Amigo de al-Mutanabbī y confidente de sus pasiones // vive en el centro del aire, en periplo incesante, leyendo los cuadernos del orbe celeste y registrando la historia de las ciudades”. *Ibid.*, p. 35.

صديقٌ للمتنبّي ونجّي لأهوائه
يعيش على قارعة الهواء في سفر دائم، يقرأ دفاترَ الفلك ويؤرخ للمدن.

¹⁶⁷ “Pareciera la vida, en la Ciudad de *Bā'*, / un vestido tendido sobre las cuerdas de la palabra”. *Ibid.*, p. 69.

تبدو الحياة في المدينة باء / ثوباً منشوراً على حبال الكلام.

En la modernidad en concreto, esa participación o contaminación entre esferas cristaliza siempre, de manera sumamente conflictiva, en una incompatibilidad profunda, sobre la que es necesario volver, entre la figura del poeta y la codificación de una concepción secularizante de la tradición en los términos que articula, por ejemplo, la noción misma de historia literaria. Así, no sorprende que las discusiones sobre la lírica en las que desemboca el pensamiento poético de la modernidad estén mediadas siempre por la figura del poeta en el sentido de que, en ella, se articula una concepción del sujeto lírico de acuerdo con un proceso histórico, y que el análisis del poema conduzca o bien hacia la institución de ese sujeto o bien hacia su evacuación final de la teoría (como efecto y proyección de la teoría misma); sin embargo, esa codificación implica también un esfuerzo, no siempre exitoso, por hacer coincidir al interior del pensamiento poético la manera como se concibe la enunciación poética, de acuerdo con una tradición literaria, con la temporalidad de la historia. La figura doble, internamente contradictoria, del poeta como la planteaba Benjamin, el poeta *per se* y el representante de un género, ofrece la imagen inmediata del poeta como una institución que se rehúsa a serlo, la de una fundación inacabable que se intuye más como una desgarradura del sentido, una pregunta sobre la posibilidad misma de que el lenguaje poético sea en la historia –de que la historia sea en el lenguaje poético– que como una concatenación de momentos de institución y ruptura en que se perpetúa –para superarse o reproducirse o anularse– una o varias formas de racionalidad. Esta visión que otorga la poesía de sí misma se siente con frecuencia como sólo posible “desde la poesía”, o desde lo literario, o desde el periodo histórico, desde aquello que reclama para sí mismo una conformación autónoma, y está siempre en riesgo de verse devorada –es decir, explicada– por la puesta en evidencia de su dependencia a un sistema de representaciones y a su proceso de elaboración al interior de un dispositivo conceptual.

La dimensión teórica que puede extrapolarse del breve texto de Pizarnik citado al final del capítulo anterior, al igual que el par de epígrafes del salvadoreño Roque Dalton y del palestino Mahmud Darwish que encabezan estas páginas, parecen dibujar una imagen de ese problema al tiempo que lo llevan a su límite: la relación de los poemas con otros poemas, de los padres con los hijos, al interior de un orden patriarcal y parricida, produce un movimiento, o una ilusión de movimiento, cuya dirección, los múltiples sentidos hacia los que se tiende, no saben avanzar sin retornar sobre sus pasos, como si en el lenguaje mismo se escondiera un centro de gravedad que, pura ausencia, no se deja fijar ni en un sujeto ni en una concepción predeterminada del tiempo. Estas figuras proporcionan, así, el contexto que he de privilegiar para analizar la emergencia de la

cuestión de lo indecible en algunas trayectorias poéticas, latinoamericanas y árabes, del siglo XX. Ese contexto puede describirse de la siguiente manera: por un lado encontramos, en Darwish, la imagen de un legado, la transmisión de la tradición literaria (ahora entendida como concatenación, reducida a ser un conjunto de sinopsis, resúmenes o compendios, según las varias acepciones de la palabra *ḥulāṣah*), que se entrega al “poeta joven” para ser olvidada, más bien que restaurada o superada, suspendiendo abruptamente la visión de una sucesión temporal e insinuando que, en la figura siempre potencial del poeta, se produce no tanto la continuidad o la clausura de un proceso o un linaje, sino un verdadero instante de simultaneidad de lo primero con lo último: refutación de una “totalidad” del tiempo y del libro que se efectúa por medio de un poeta que no ha nacido aún, de un lenguaje todavía no pronunciado, que no permite concebir, y por tanto definir, la enunciación poética desde lo actual, desde la perspectiva de su consumación, sino desde lo potencial; por otro lado, en el caso de Roque Dalton, el poeta, en relación con un pasado literario que es cifra lo mismo de un presente autoritario que del autoritarismo del presente¹⁶⁸, se imagina en un “hoy” y en un “lugar exacto” que, al igual que en Darwish, parece dividir la temporalidad en dos para arrancarse de ella, definiéndose como la fisura misma: el lugar exacto, la “posición” histórica, es el lugar de un grito –la poesía– que, en su relación con el lenguaje, es al mismo tiempo una manera de declararlo imposible, de guardar silencio, que de fundarlo; cuestiona tanto su capacidad de producir sentido como la identificación de esa capacidad con la continuidad de la autoridad y de las instituciones literarias. En ambos poetas, la institución “poeta” –que es siempre, al mismo tiempo, el primer y último poeta– se coloca en el centro de un escenario devastado: el de la memoria, que sólo puede restaurar el olvido, o del lenguaje y el sentido, interpelados por un grito. El “hoy” o el “ahora”, el olvido o el grito, desde los que se despliega –para consumirse o consumarse– el discurso poético, señalan, como en Pizarnik, hacia “el centro de la ausencia” como un “lugar preciso”: no parecen entenderse como las piezas de un engranaje de continuidades y rupturas, ni siquiera como la promesa de un futuro, probable o improbable, para la historia o para la poesía, sino como un espacio de contingencia que mina o divide, desde su interior vacío e inaccesible, la unidad imaginada de esa máquina.

¹⁶⁸ Vale la pena recordar que este poema se elabora como un ataque directo a instituciones de pensamiento literario hegemónicas, que se caracterizan de forma grotesca o ridícula: “Nos preguntan los poetas de aterradores bigotes, / los académicos polvorientos, afines de las arañas, / los nuevos escritores asalariados, / que suspiran porque la metafísica de los caracoles / les cubra de impudicia”. *Ibid.*, p. 5.

¿Qué captura de sí misma la poesía a través de esas imágenes –que son, también, enunciados metapoéticos– a través de las cuales se introduce una reflexión que no permite reducir el poema a sí mismo (como obra de arte, pero tampoco como práctica discursiva y fenómeno cultural, por ejemplo), sino que quisiera corroer un modelo entero, preñado de historia y de experiencia histórica, del tiempo? Esa aspiración de la poesía debería, siguiendo el estudio ya citado de Pierre Bourdieu, someterse a un análisis histórico idéntico al que se sometería cualquier otro sistema de representaciones: “What the ahistorical analysis of the work of art and of the aesthetic experience captures in reality is an institution which, as such, enjoys a kind of a twofold existence, in things and in minds”¹⁶⁹. De acuerdo con este argumento, lo que un sistema de enunciados acerca de la poesía capturaría es, *en realidad*, la imagen ilusoriamente fija de una institución; si esos sistemas son, además, enunciados poéticos, expresiones metafóricas nacidas de un “campo cultural”, el artístico, ¿se debe entender que los textos poéticos, al definirse y negociarse a sí mismos, están reproduciendo o intentando alterar esa misma imagen, pero en términos “poéticos” o “estéticos”? Cuando Pizarnik declara que “el centro / de un poema / es otro poema”, remontando cada expresión hasta el punto infinitamente lejano, ni interior ni exterior, de la ausencia, ¿debemos entender que, a la manera de la apófasis, está imposibilitando toda definición de la poesía? Y, si queremos entender en qué difiere el poema de otras formas de análisis, de otras instituciones, o rehusarnos a entenderlo en ese sentido, ¿no se corre el riesgo de invocar una dimensión estética o una dimensión histórica para perpetuar una distinción que se ya se había llevado a cabo, con anterioridad, *de facto*?

Estas preguntas rara vez se responden sin ambigüedad, y su formulación implica en primer lugar que la diferencia que se establece –“en las cosas y en las mentes”– entre los enunciados que produce la teoría de la poesía y la escritura de la poesía –cuya codificación, la poética, está estrechamente ligada con el supuesto de la agencia del poeta o de un sujeto, fantasmagórico, que es siempre el efecto de una institucionalización de la relación social– no está determinada de antemano y no logra decidir cuál es el papel que juega, o el lugar que ocupa, el poema en la formación de las instituciones que rodean su producción y su interpretación. El problema reside más bien, tanto en Pizarnik como en nuestros epígrafes de Dalton y Darwish, en que el poema se piensa a sí mismo través de figuras de lo inconmensurable, y que ese carácter autorreflexivo hace, por un lado, que la historia no pueda entenderse fuera de las relaciones que establece el poema con otros poemas –es decir, fuera de una idea de crisis consubstancial a todo proceso de interpretación– y, por otro

¹⁶⁹ Bourdieu, Pierre, “The Historical Genesis...” en *Op. cit.*, p. 256-57.

lado, que sea particularmente corrosivo en relación con el presupuesto que subyace a su dimensión estética: su cercanía del problema de la experiencia y las categorías –por ejemplo, lo sensible, pero también lo histórico y, sobre todo, lo político– que se le asocian. En este capítulo me propongo indagar en la manera como el poema articula un tiempo otro, una temporalidad poética, que no coincide con la de la historia, así como las implicaciones que tiene esto al momento de representarse a sí misma la poesía como moderna. En el poema moderno, esas dos concepciones del tiempo son correlativas, entonces, de una tensión conceptual profunda, que lo precede, entre el poema y su comentario, es decir, entre el pensamiento poético y una noción tácita de inmanencia referida de manera predilecta a la creación verbal.

Es hasta cierto punto en el sentido de esa distinción que Curtius¹⁷⁰ observaba, a principios del siglo pasado, una no coincidencia histórica entre la teoría de la poesía y la poética, que exigía del observador una separación metodológica entre ellas. Bloom¹⁷¹, a cuya teoría acerca de las relaciones entre poetas, la angustia de la influencias –que analiza la actitud del poeta y del poema hacia sí mismos en la modernidad– ya he hecho referencia, indicaba que esa investigación era un intento de elaborar una teoría de la poesía justo en el sentido que le daba Curtius de establecer “el concepto que se ha tenido de la esencia y de la función tanto del poeta, como de la poesía, en contraste con la poética, que se trata de la técnica de escribir poesía”; sin embargo, el uso de la distinción en Bloom tenía como finalidad mostrar que el concepto de “forma”, a través del cual se determina una función y una finalidad a la poética en el sentido señalado por Curtius, era por necesidad contrario, o al menos distinto, del que le había dado la concepción tradicional de la poética. La forma, para Bloom, se entiende plenamente como un tropo –es decir, como parte de un proceso de reflexión y exégesis– que no puede generar sentido sino en la medida en la que disiente de otro, volviéndola un *topos* de invención en que el lenguaje poético “usurpa” esa forma (o “se deslinda” de un tropo precedente) para, en un exilio perpetuo de sí misma, apartarse de ella.

La articulación de la figura del poeta como heredero de una forma alienada del lenguaje y del poema como institucionalización imposible o inacabada de formas –que son tropos– requiere pensar al lenguaje poético no sólo como parte del proceso exegético que conforma la tradición literaria, sino como la necesidad misma de la exégesis, es decir, como la crisis de una institución y su ruptura, su propia negación. No extraña, pues, que una de las figuras emblemáticas a través de

¹⁷⁰ Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea...*, *Op. cit.*, vol. 2, pp. 660.

¹⁷¹ Bloom, Harold, “The Breaking of Form” en *Deconstruction and Criticism*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1979, pp. 2-3.

las cuales, en la modernidad, se ha articulado la relación del poeta con su tradición sea, retomando nuevamente a Bloom, la de Satán. Pero debe agregarse que lo que este crítico enfatiza de esa figura, la fuerza –como opuesta a una mera imitación o asimilación obediente del pasado, que entiende como debilidad–, su capacidad de producir una diferenciación en sí misma y de desviar deliberadamente la interpretación –que sólo puede ser heterodoxa– de la tradición en que se inserta, recuerda, de manera complementaria, la imagen de una revolución eternamente fallida en beneficio de una fuerza que obra al interior de la tradición y que es capaz de instituir esa lectura deliberadamente errada, heterodoxa, como canónica: si el poeta aspira a escapar de ese ciclo de alienación, debe entonces declarar su falla, su debilidad última (y, en cierto modo, originaria) ante el lenguaje. Aunque para Bloom la fuerza de una lectura o de un poeta se prueba en su capacidad de engendrar otras lecturas fuertes, otros poemas, el poeta no puede identificar esa fuerza (fuerza parricida que corre el riesgo, y no de manera injustificada, de traslapar al terreno de las influencias poéticas la teoría hobbesiana del conato) con su propia enunciación poética, ni mucho menos con un poema pronunciado o escrito en la historia, sin comprometer su carácter imposible, que depende por completo de su falla: si hay fuerza en el poema o en el poeta, es fuerza de ausencias y sólo puede codificarse como afectación, verdadero garante de su potencial interpretativo.

Es por la debilidad, en ese dislocarse de la voluntad de pronunciarse ante la potencia del lenguaje, que la enunciación poética no aspira nunca a asimilarse del todo a un tiempo histórico, codificándose frecuentemente como su negación; de manera correlativa, el poema no puede tampoco situarse en la historia sino en la medida en que la separa de sí mismo, nombrándola. Con el fin de desarrollar este último punto, vale la pena tomar como punto de partida esa dimensión de lo diabólico, la de la derrota y la debilidad, como característica primaria del diálogo que establece el poema moderno con su tradición. En “Las últimas palabras de Espartaco”, conocido poema del egipcio Amal Dunqul, podemos leer la siguiente obertura:

(Primer movimiento)

¡Gloria a Satán, dios de los vientos,
que dijo “no” en la cara de quienes dijeron “sí”,
quien enseñó al ser humano a desgarrar la nada,
quien, porque dijo “no”, jamás murió

y perdura, espíritu de dolor eterno!¹⁷²

El aspecto tal vez más evidente de este fragmento es que, en él, el problema de lo histórico está por completo enmarcado en una reflexión sobre el carácter negativo de la enunciación poética, sobre su sujeto, en tanto reflexión sobre el lenguaje dado y heredado de la tradición. Si, por un lado, vemos a la figura, lo mismo simbólica que histórica, de Espartaco identificar su propia revuelta contra el orden social con la de Satán, tal y como se narra en la sura “La vaca” (Cor, 2: 30-36), quien se rehúsa a aceptar la designación divina de Adán como sucesor (خليفة) de Dios en la tierra –y que culmina con la expulsión del ser humano del paraíso–, por otro lado vemos que ese rechazo, esa negación categórica de la voluntad divina, se expresa –en el poema de Dunqul– a través de una elaboración, no menos directa, de la sura “El coágulo” (Cor, 96), que la tradición islámica considera el primer texto revelado por el arcángel Gabriel al Profeta Muhammad. Los dos sustratos del texto coránico que elabora el poema de Dunqul¹⁷³ aluden a un sistema de figuras común que los organiza y los precede: la transmisión divina del lenguaje al ser humano. El relato coránico de la soberbia satánica tiene como detonador, de hecho, la transmisión del conocimiento de los nombres a Adán por parte de Dios (“Enseñó [Dios] a Adán todos los nombres”, *‘allama ādama l-’asmā’a kullahā* (Cor, 2: 31)) y, en el caso de la Azora de coágulo, la primera exhortación a recitar el Corán, se hace un recordatorio a través del cual se vincula la revelación con esa enseñanza originaria que se inscribe incluso en la ritmicidad del poema de Dunqul¹⁷⁴.

La figura de Espartaco subsume en sí misma los valores de la revuelta satánica contra la autoridad divina en el sentido de que, al identificarse esta última con formas históricas de

¹⁷² Dunqul, Amal [1962/1969], “Kalimāt Sbārtākūs al-’ahīrah” [*Al-bukā’ bayna yaday al-Zarqā’ al-Yamāmah*] en *Al-’amāl al-kāmilah*, El Cairo, Dar al-Shuruq, 3ra ed., 2012, p. 83.

(مزج أول)
المجد للشيطان.. معبود الرياح / من قال ” لا“ في وجه من قالوا ” نعم“ / من علم الإنسان تمزيق العدم / من قال ” لا“.. فلم يمتث.. / وظلّ روحاً
أبدية الألم!

¹⁷³ Noha Radwan, al comentar este mismo texto, detecta de manera interesante la presencia de otras tradiciones de las que bebe el poema (por ejemplo, la famosa película de Kubrick y las epístolas de Pablo, en razón del epíteto “Dios de los vientos”) además del relato coránico sobre la expulsión satánica (aunque no menciona Cor, 96). Si aquí hago énfasis en la cuestión del texto coránico es en el sentido específico de mostrar un orden de reflexión sobre el lenguaje que, aunque depende de la reformulación de una concepción de la tradición literaria a través de un diálogo con otras propuestas culturales como nota Radwan, tiene implicaciones que no se explican denunciando una supuesta estrechez de los márgenes de dicha tradición ni de un mero oponerla, en términos políticos, a un proyecto de modernidad poética en que encuentra su transformación. Radwan, Noha, “Amal Dunqul, The Prince of Protest Poets” en *Journal of Arabic Literature*, Vol. 45, N. 2-3, Brill, 2014, p. 225.

¹⁷⁴ 1. Recita en el nombre de tu señor que creó / 2. Creó al hombre de un coágulo / 3. Recita porque tu Señor es el más generoso / 4. Aquel que enseñó al ser humano a usar el cálamo / 5. Que enseñó al ser humano lo que no sabía (*‘allama l-insāna mā lam ya lam*) / 6. ¡Pero no! realmente el ser humano transgrede (...) (Cor, 96: 1-6).

dominación, contribuye a presentar la posibilidad misma de que el lenguaje ocurra en el mundo, en el centro mismo de lo político, como confrontación a esos poderes y a sus instituciones. Esa lectura, naturalmente, se corresponde bien con los contextos históricos de emancipación colonial a los que alude y desde los que inevitablemente se interpreta ese poema; contextos que determinarían, por su parte, el sentido mismo del diálogo con la tradición literaria, en particular con el texto coránico. De esta manera, por ejemplo, Dunqul se vale, en otro poema, “De los papeles de Abu Nuwas”, de la máscara del poeta clásico Abu Nuwas –figura revulsiva y heterodoxa como pocas– para señalar hacia una escisión profunda entre la esfera de la práctica poética y la del poder del Estado, que ha de poner en relación explícita con el texto revelado:

(Primer folio)

“Rey o escritura”¹⁷⁵

gritó mi amigo al arrojar un *dirham*

y atraparlo en el aire

(de la escuela salíamos, la tinta de la infancia manchándonos la ropa;

los pájaros como flechas volaban entre las casas

para posarse en las palmeras lejanas)

(...)

Dije: “¡Escritura!”

Abrió la mano: era la cara del alegre rey

sonriendo solemnemente.¹⁷⁶

Y, más adelante:

(Sexto folio)

No me preguntes si el Corán

es creado o increado; mejor pregunta

si el sultán es un ladrón...

¹⁷⁵ Los dos amigos juegan a “los volados”. Se trata de una traducción literal. La adaptación “correcta” al español sería “cara o cruz” (“águila o sol”, en español de México; en inglés, *heads or tails*), pero se pierde por completo la oposición que establece el original entre la esfera del poder político y la de la escritura.

¹⁷⁶ Dunqul, Amal [1975], “Min ’Awrāq Abī Nuwās [*Al-’ahd al-’atī*]” en *Ibid.*, p. 310-11

(الورقة الأولى) // “ملك أم كتابة!” / صاح بي صاحبي وهو يُلقي بدرهمه في الهواء / ثم يلقفه.. / (خارجين من الدرس كئنا. وحيزُ الطفولة فوق الرداء /
والعصافيرُ تمرقُ غيرَ البيوت.. / وتهبط فوق النخيلِ البعيد! / (...)) // فقلت: “الكتابة” / فتح اليدُ مبتسماً.. كان وجهُ المليكِ السعيدُ / باسماً في مهابة!

o un semi-profeta.¹⁷⁷

Estos pequeños ejemplos se enmarcan en una rememoración de infancia. Al inicio del poema, la voz poética de Abu Nuwas se presenta jugando con un amigo a tirar monedas, “volados”, a la salida de la *madrasah*: el azar otorga al joven Abu Nuwas el lado del rey, aludiendo a la incómoda y necesaria cercanía que habría de tener –como tantos poetas del periodo abbasí, y que, como a tantos de ellos, le costaría la libertad y la vida– con el mundo del sultán y sus tertulias, mientras que a su amigo, destinado a ser el conserje del palacio, le corresponde la cara de la escritura. El problema de la escritura poética se introduce de tal suerte como irreductible a la enunciación poética y tendida en un sentido opuesto a la figura del poeta. Se trata, en un primero momento, de una separación irreconciliable entre la autoridad y la práctica de la escritura que se materializa siempre en una elección, una toma de partido, ante la cual se encuentra el ser humano por azar: la finalidad de la escritura y la investidura del poeta (que la historia condena al dominio del poder) está destinada en realidad a un otro que no puede ejercerla, pero que la compromete y cuestiona. Tal tensión perpetua entre la poesía y los poderes institucionales es, para empezar, un tópico recurrente en la literatura árabe contemporánea, y ha funcionado como un poderoso principio que determina las grandes líneas interpretativas del modernismo y las vanguardias árabes en torno a la tradición literaria, como establece Adonis en su programático estudio *Lo fijo y lo mutable*: “En el Corán se relaciona el nombre del poeta con el del poseso, el mago y el vidente, así como con el de Satán mismo”¹⁷⁸. De acuerdo con el esquema de Adonis, el carácter fundacional del Corán hace que la poesía –especialmente la que lo precede– se convierta en un parámetro negativo que permite sistemáticamente probar el dogma de su inimitabilidad (عجاز) y, por lo tanto, la condena a ser o el portavoz de un *ethos* islámico –denunciado, con fuerza, y con razón, como un presupuesto esencialista a partir de Edward Said– o una forma de innovación y heterodoxia¹⁷⁹. Lo anterior produce una visión que

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 315.

(الورقة السادسة) // لا تسألني إن كان القرآن / مخلوقاً أو أزلي / بل سألني إن كان السلطان / لصاً.. أو نصف نبي!!

Aquí traduzco por “semi-profeta” una expresión en árabe cuya traducción literal es la de “mitad-profeta”. Esa expresión puede tener perfectamente la connotación positiva de un “semi-profeta” (de manera semejante a como se hablaría de un “semi-dios”), es decir, referiría a un individuo cuyo actuar sigue el ejemplo de los profetas. Dunqul, sin embargo, me parece que insinúa también que ese carácter incompleto del semi-profeta, ese no serlo del todo, es potencialmente fraudulento: la idea de que ese actuar imitativo, al tener por finalidad la legitimación política, se resuelve en un abuso de las figuras proféticas.

¹⁷⁸ Adonis, *Al-Tābit wa-l-mutaḥawwil. Baḥṭ fī l-ibdā‘ wa-l-ittibā‘ ‘inda l-‘arab*, Vol. 1, Londres, Dar Al-Saqi, 1974 / 2003, p. 188.

¹⁷⁹ *Ibid.*, en particular p. 203.

hace coincidir en el lenguaje poético un poder de fundación con una dimensión histórica e institucional que termina por asimilarlo, transformándolo en su máscara. La toma de partido en Dunqul tendría, desde esta óptica, un sentido explícitamente político, presentando a la escritura, de manera simultánea, como disenso y autoridad en una contradicción que no logra nunca resolverse. Sin embargo, esa decisión que separa, en la conciencia del poeta, a la poesía del poder no debe confundirse con una codificación del poema en tanto expresión de lo político, que requiere sujetar tanto arte y política a su historicidad. La dimensión política del poema, una vez que se produce como un objeto de la interpretación capaz de asignarle una finalidad a su escritura como expresión de una cultura, impide precisar la significación de la práctica poética en la historia, transformándola en un cuestionamiento circunstancial acerca de la incidencia concreta de la escritura de obras literarias sobre la necesidad incesante de cambio social: introduce, pues, la duda –como, recientemente, lo expresó con agudeza un estudioso de Dunqul– de que los poemas no sean, a final de cuentas, sino “the soundtrack of history”¹⁸⁰. Por el contrario, esa dimensión política de la escritura, junto con el problema de su acción efectiva sobre la historia compromete –como ocurre de manera muy concreta en el *Espartaco* de Dunqul– el esquema entero que, por un lado, asimila en un mismo sistema lo estético a lo político y, por otro, somete ambas esferas a lo histórico. La revuelta de Satán y de Espartaco, la negación poética del mundo y del lenguaje, no sólo no es asimilable a la historia (y, por lo tanto, concebirse como pura negatividad), sino que sólo puede proferirse fuera de ella: su irrupción, como si se tratara de un espectro, desarticula el tiempo y altera su percepción.

Volviendo con esto en mente a los poemas de Dunqul citados, es posible sugerir que allí donde la alusión a los debates teológicos (de suyo históricos) en torno al carácter creado o increado del Corán parecieran contraponerse a la necesidad de un cuestionamiento “desde la poesía” de la legitimidad de los poderes mundanos (situando lo político como anterior a lo teológico), es necesario también señalar que ese tipo de alusiones está lejos de solamente ilustrar una oposición entre autoridad y disidencia, entre especulación filosófica y acción social: el punto nodal de esos debates

¹⁸⁰ Schielke, Samuli, “Can Poetry Change the World? Reading Amal Dunqul in Egypt in 2011” en Karine van Nieuwkerk *et al.*, *Islam and Popular Culture*, Austin, University of Texas Press, 2016, p. 128. Schielke discute la necesidad de esta reflexión tomando como punto de partida el fenómeno de apropiación de la poesía de Dunqul (tal y como ocurrió también en Túnez con la del “romántico” Abū l-Qāsim al-Šābī) en las revueltas populares árabes de 2011, cuyos versos se volvieron omnipresentes en –y yo diría incluso: omniscientes a– el lenguaje de la protesta, en sus consignas, y en la reapropiación del espacio público a través de graffitis y pintas callejeras. Véase, también, la descripción que hace Atef Boutros (“Rewriting Resistance: The Revival of Poetry of Dissent in Egypt after January 2011” en Friederike Pannewick y Khalil, Georges (eds.), *Commitment and Beyond. Reflections on/of the Political in Arabic Literature since the 1940s*, Reichert Wiesbaden, Verlag, 2015, pp. 48-50 y p. 59.) de los versos de Dunqul en el marco de lo que llama una “new aesthetics of resistance”.

en torno al Corán señala, justamente, hacia el carácter problemático de la historicidad de la revelación –y el papel neurálgico de la heterodoxia en la formación del dogma– e introduce, como trasfondo a la dimensión política del poema, una comprensión de lo radicalmente trascendente como inmanente al lenguaje poético de la revuelta. Lo poético, en ese orden de ideas, no implica sólo una forma de resistencia o la expresión de una contradicción social. El aquí y el ahora desde el que, por ejemplo, Espartaco encarna la voz de Satán es el patíbulo –la revolución pisoteada, la transgresión castigada– y por lo tanto un punto límite, la palabra de un poeta venidero, donde se abre una escena de nacimiento para el lenguaje, negando el presupuesto de una revelación originaria: si en el relato coránico Dios enseña los nombres de las cosas, y permite concebir de tal suerte al lenguaje como una fuente de conocimiento primigenio del mundo, como una fuente de verdad, la figura de Satán –que, para algunas tradiciones místicas islámicas, encarna el repudio más radical de toda forma de idolatría al tiempo que la obediencia más perfecta, en su rebeldía, a Dios¹⁸¹– enseña a “desgarrar la nada”. La imagen es enigmática pero produce la poderosa impresión de que, desde el interior mismo de una visión de lo real y de una enseñanza fundacional, la negación satánica la atravesara por entero, denunciándola como ilusoria. Así, la enunciación poética del oprimido ya no entiende la revelación como un puro conocimiento acerca de una creación o de un mundo, sino como una contraenseñanza que no coincide con las categorías a través de las cuales lo conocemos, empezando por el presupuesto de su realidad o, de manera menos audaz, de su inmediatez: la historia como nada, los nombres como máscaras que ocultan nada, el mundo y su materia como el poema absoluto de la nada. ¿Qué hay detrás de la nada? Esas categorías, las de una historia escrita o silenciada, las de la experiencia y la “realidad”, serían, en sentido estricto, “la nada” de la que de nada proviene,

¹⁸¹ El tópico de la desobediencia de Iblīs como expresión de un monoteísmo intransigente ha sido profusamente discutido entre los especialistas de sufismo, especialmente a partir de los grandes estudios de Massignon sobre los *Ṭawāsīn* de al-Ḥallāğ. Para una visión de conjunto sobre la figura de Satán en el sufismo, véase Schimmel, Annemarie, “Good and Evil: the Role of Satan” en *Mystical Dimensions of Islam*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1975, pp. 193-99; para un estudio más completo consagrado a tal cuestión, véase el ya clásico trabajo de Peter Awn, (*Satan’s Tragedy and Redemption. Iblīs in Sufi Psychology*, Leiden, Brill, 1983), donde se explica cómo la figura paradójica de Iblīs, que realiza una coincidencia de principios opuestos, sintetiza los atributos de la búsqueda espiritual del modelo “completo” del ser humano, el profeta. Así mismo, la impronta de la figura de al-Ḥallāğ sobre los movimientos poéticos de vanguardia en el mundo árabe es notoria (particularmente bien estudiada en la obra de tres poetas: el poema dramático *La tragedia de al-Ḥallāğ* de Salah ‘Abd el-Şabūr, en muchos textos de Adonis y, sobre todo, de al-Bayātī) y se ha enfatizado en particular su relación –en gran medida política– con la elaboración crítica, por parte de esos movimientos, de los valores del modernismo árabe. Para una discusión sobre esta línea de interpretación en torno del motivo hallağiano, véase Gohar, Saddik M., “The Integration of Western Modernism in Postcolonial Arabic Literature: A Study of Abdul-Wahhab al-Bayati’s Third World Poetics” en *Third World Quarterly*, Taylor & Francis, Vol. 29, N. 2, 2008; y Snir, Reuven, “A Study of ‘Elegy for Al-Ḥallāğ’ by Adūnīs” en *Journal of Arabic Literature*, Vol. 25, N. 3, Leiden, Brill.

cuyo desgarramiento termina por sustraer a Satán —o, más propiamente, a su sufrimiento— del instante de su expulsión, a todas las revoluciones de su momento histórico: su revuelta, justamente en razón de su derrota, se torna, más que atemporal, indeterminable por medio de la historia: no se produce ni como discurso ni como objeto de un discurso, no reconoce periodizaciones ni límites. Y es necesario subrayar que la idea de que una dimensión política del poema exigiría vincular, por lo menos en ese texto de Dunqul, el carácter no-histórico o incluso contra-histórico de la revuelta, la derrota y el sufrimiento, con un cuestionamiento del mundo como cosa *potencialmente* cognoscible. Ese desgarramiento que hace ver al discurso y al evento, en su imbricación material, como “nada”, puede ser analizado en un sentido semejante al siguiente planteamiento en torno a la poesía de Alejandra Pizarnik:

La poesía es el lugar donde todo sucede. A semejanza del amor, del humor, del suicidio y de todo acto profundamente subversivo, la poesía se desentiende de lo que no es su libertad o su verdad. Decir *libertad* o *verdad* y referir esas palabras al mundo en que vivimos o no vivimos es decir una mentira. No lo es cuando se las atribuye a la poesía: lugar donde todo es posible.¹⁸²

Aunque en un primer momento se estaría tentado a entender la definición —que bien podría ser un cliché— “[la poesía es el] lugar donde todo es posible” como el postulado de una suerte de espacio imaginario (porque lo imaginario no es el espacio de lo imposible, sino de la fundación de lo posible) donde, justo por ser imaginario, es “posible” aquello que es imposible en la esfera de los hechos, Pizarnik nos fuerza a interpretarla en un sentido del todo diferente: la poesía es el espacio donde, de hecho —si se quiere: literalmente—, tiene lugar la *totalidad* de los acontecimientos justamente porque carece por completo de condiciones de posibilidad, y aquello que parece ser *único* de la poesía —una verdad, una libertad— no sólo no se instituye como una esfera separada de lo factual, sino como su corrosión, la prueba de su inestabilidad: si es siquiera posible decir verdad, es verdad por la poesía; si libertad, libertad por la poesía. El mundo en que vivimos, entonces, puede experimentarse al mismo tiempo —como podría resolverse la curiosa frase “el mundo en que vivimos o no vivimos”— como su sombra: un mundo que no es o una vida que nunca ha acontecido; un espacio donde lo imposible y lo real, lo posible y lo actual, son estrictamente equivalentes, comparten el mismo peso ontológico, porque se les establece poéticamente desde la imposibilidad.

¹⁸² Pizarnik, Alejandra [1968], “Prólogos a la antología consultada de la joven poesía argentina” en *Alejandra Pizarnik. Prosa completa* (ed. Ana Becciù), Barcelona, Lumen, 2019, p. 299.

El carácter subversivo del discurso poético, del que *se supone* la posibilidad de verlo como una forma de disenso o incluso de acción sobre la historia, depende de categorías epistemológicas que entrañan procedimientos de reflexividad en el texto poético, pero en un sentido contrario de su formulación teórica. En otros textos en prosa de Pizarnik, podemos observar que la alusión a este problema guarda una relación estrecha con una crítica de las instituciones de pensamiento poético y sus formas de transmisión:

Quien versifica, no verifica.

Vates de toda laya:

no versifiquen.

¡Verifiquen!

—Entre entrar y salir se nos va la vida, alumnos míos de aluminio inoxidable.

Aristóteles atravesó la escena en estado crepuscular, desnuda, con un cirio en la mano.¹⁸³

Un rasgo recurrente en “La bucanera de Pernambuco...” —y en general de los últimos textos en prosa de Pizarnik— de donde tomo este fragmento, es la elaboración de toda clase de discursos, anécdotas y figuras de la tradición literaria que, históricas algunas, contemporáneas a la misma autora otras, conviven en un espacio, un espacio poético, que los aglutina y contrapone hasta deformarlas por completo, alterando las cualidades estables —empezando en muchos casos, de manera significativa, por sus nombres propios¹⁸⁴— a través de las cuales se recibe y se interpreta esa tradición, así como los saberes que se le asocian. En este caso concreto, el texto poético alude de manera delirante a ese orden de preocupaciones en torno a la incompatibilidad entre la verdad y el lenguaje poético (que está en la raíz, en última instancia, de la expulsión de los poetas de la república platónica¹⁸⁵), pero en un contexto desconcertante que confunde y altera toda propiedad estable tanto de la genealogía histórica de esos discursos como del universo al que sólo en apariencia refieren y acontecen: de manera deliberada, se otorga una referencia sexo-genérica distinta de la que se asocia de manera automática al nombre de Aristóteles (“atraviesa la escena en estado crepuscular, desnuda...” La frase es ambigua, porque “crepuscular” y “desnuda” podrían referir también a “escena”, pero a lo largo del texto la referencia femenina de Aristóteles se sostiene), en un escenario

¹⁸³ Pizarnik, Alejandra [1970-1971], *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* en *Ibid.*, p. 143.

¹⁸⁴ Por citar sólo unos ejemplos tomados al azar, encontramos a Perichiclets, Helioglobo, Aristarco el Terco, conviviendo en el mismo espacio textual con Miguel de Unamuno, Andrés Bello, Lugones o Bioy Casares.

¹⁸⁵ Exclusión presente en el texto coránico, como puede leerse en la Azora de los poetas: “224. En cuanto a los poetas, sólo los extraviados los siguen / 225. No veis que vagan por todo valle extraviados / 226. Dicen lo que no hacen / 227. Salvo aquellos que creen y hacen el bien...” (Cor, 26: 224-27).

que puede ser lo mismo un aula pública, un teatro (el gran guiñol de los nombres propios) o un ritual (a fin de cuentas, entra con un cirio en la mano, como si en lugar de dar cátedra fuera a oficiar misa) donde el sentido teórico, si se quiere, de las exhortaciones de Aristóteles (“Verificar, no versificar”, “Entre entrar y salir se nos va la vida”) adquiere rápidamente connotaciones obscenas en la continuación del texto y en la interacción con otros personajes. Lo anterior hace traer a la superficie de la tradición literaria, o de la visión histórica que nos formamos de ella –privada ya de cualquier finalidad venerable o contorno de grandiosidad–, toda clase de sentimientos de opresión, inherentes a la formación histórica del pensamiento poético. En el discurso del Aristóteles de Pizarnik, los más altos ideales del arte, los anhelos escultóricos de eternidad y trascendencia que atraviesan las arduas disquisiciones sobre el arte, los anhelos atormentados de la creación artística, esa fascinación angustiada por la corrupción milagrosa de la carne, culminan en una mediocre creación institucional: un auditorio habitado por estudiantes de “aluminio inoxidable”. En ese escenario, donde se descomponen instituciones, nombres y figuras revelando formas de violencia y supresión, tanto el lenguaje poético como sus comentarios metapoéticos se encadenan en una reciprocidad paródica: la verificación, como búsqueda de una “verdad” referida “al mundo en que vivimos o no vivimos”, en oposición a la “versificación”, hace evidente –incluso a través de la homofonía entre ambos términos– un parentesco grotesco de la verdad con su representación, de las cosas con sus nombres, que no se reconoce como grotesco, incluso cómico, sino cuando se les observa, desde el tiempo dislocado del poema, en perfecta simultaneidad.

María Negroni observa que en este tipo de textos de Pizarnik hay una “incesante celebración del fracaso en el proyecto de producir significado”¹⁸⁶. Aunque podría hablarse de la celebración como un espacio liminal donde no se puede ya establecer la diferencia entre el carnaval y el sepelio, el proyecto que define así Negroni sugiere una simbiosis destructiva entre el lenguaje y la historia: en tanto parte integrante del mundo, el lenguaje termina por sufrir el mismo destino que los objetos referenciales que se organizan y ordenan –con dudoso éxito– al interior de un discurso sujeto a una racionalidad histórica y discursiva. El lenguaje de lo “actual”, el lenguaje del “algo” del discurso, se descompone en el sinsentido, en la impotencia, y es el resultado de la misma falla de la que participa la historia. El proyecto de Pizarnik, por radical que sea y aunque no parezca entablar ningún vínculo directo con el tipo de poesía de compromiso político en el que se inserta Dunqu,

¹⁸⁶ Se refiere, además del texto que aquí brevemente comentamos, a la obra de teatro breve “Los perturbados entre lilas” y a “La condesa sangrienta”. Negroni, María, “Alejandra Pizarnik: melancolía y cadáver textual” en *INTI Revista de Literatura Hispánica*, N. 52-53, 2000-2001, p. 170.

participa en gran medida de las categorías de alteración temporal que he intentado mostrar en este último, especialmente –por ejemplo el caso de Pizarnik– en una suerte de simultaneidad (la del marco inmanente de la historia literaria) que sitúa todo evento y figura, pasada o presente o futura, al interior de una temporalidad indistinta¹⁸⁷ que no sólo relativiza la situación de la enunciación, sino que la hace nacer una y otra vez de una reflexión sobre la significación como proceso que culmina, siempre parcialmente, en su desintegración. Caracterizar estas constantes como elementos comunes a distintos proyectos estéticos produce la necesidad de revisar en qué sentido –si lo hay– los poemas elaboran en efecto el tipo de contenidos que una visión idealizada de la modernidad europea podría codificar por medio del concepto de estética, pero hace necesario primero observar más de cerca la manera como ese problema se encarna por completo en la reflexión sobre la tradición literaria y su inclusión difícil dentro de la esfera de lo histórico.

Si, en este último sentido, se deseara interpretar el diálogo de los poetas con su tradición y su pasado desde la perspectiva –de algún modo panóptica– de un punto de referencia temporal presente, o incluso futuro (por ejemplo, imaginando un sujeto omnisciente de la enunciación poética), se estaría tentado a entender esa tradición como un microcosmos que pone en escena un ciclo incesante de alienación y ruptura donde se refleja y organiza el macrocosmos de lo histórico, con sus mitos fundacionales y las distintas fuentes de las que arrebató su legitimidad. En los textos que he revisado, la concepción del tiempo que en ellos se dibuja no puede aislarse, en la mente del lector, de contextos históricos hasta cierto punto paralelos: tradiciones literarias de compromiso político (aunque es claro que la trayectoria poética de muchos de esos poetas fue un esfuerzo constante por trascender los límites interpretativos y creadores que se imponía desde los años treinta y antes a esa categoría), de luchas de liberación, violencias coloniales, disidencias –personales o colectivas– oprimidas, promesas –y fracasos– ideológicos, procesos de modernización abusivos y desiguales, y un largo e histórico etcétera. Ahora bien, la manera como el poema elabora sus propios presupuestos históricos, incluso para intentar generar nuevas formas de interpretación y de agencia –así como una reorganización específica del tiempo– parecen depender en gran medida de una concepción de la poesía que el pensamiento poético sólo reconoce como *su* negatividad, al

¹⁸⁷ Algunos ejemplos: “En las ramas de mi pajarera hay un pajarito que le espera desde el 1º de Octubre de 1492” (“La bucanera...”, *Op. cit.*, p. 100); “–Está el otoño, señor, sobre mi vida, y todavía, señor, no logro olvidar ese chiste malísimo que, en el verano de 1893, nos infligió esta patasanta en Haït-les-Bains, a un grupo de argentinos que tomábamos el sol sin decir oxe ni moxte. Estábamos Eduardo Mancilla, Eduardo Wilde, Eduarda Mancilla, el segundo triunvirato (...)” (*Ibid.*, p. 105); “En 1984, el viajero albahaca bajó del Aretino y pisó Vigo-Vigo, donde lo esperaba doña Isabel la Retreta” (*Ibid.*, p. 131).

menos porque a la primera no tiende a pensársela nunca como perteneciente al orden de lo cognoscible, ni siquiera al del tiempo y, por tanto, escapa incesantemente de su inclusión en el espacio de la historia. Lo anterior no implica, sin embargo, una búsqueda compulsiva –y cada vez más discutida desde la teoría– ni de una dimensión ni de un conjunto de propiedades efectivamente ahistóricas del texto poético, entendido como “algo en sí mismo”, ni siquiera la denuncia de esa pretensión –que ha existido y seguramente seguirá existiendo– en la articulación (histórica) de tal o cual concepción de la poesía o el poema, simplemente porque el poema, de antemano, no puede ni debe alcanzar, o efectuar, ningún tipo de finalidad que se le pueda asignar precisamente en ese sentido. Lo que sí implica es, entonces, que la visión de lo histórico como espacio de realidad, o dominio referencial, en que se apresa al discurso poético –por ejemplo el presupuesto, siguiendo a Bajtín, de un “cronotopo real”¹⁸⁸– se aparece ahora contenido en él, de tal suerte que el tiempo del poema, su posición histórica, no logra coincidir nunca con ese espacio, fisurándolo, escapando de él. La manera como se caracteriza a la figura del poeta al interior de los poemas no sería el efecto, en primer lugar, de los procesos de articulación de una concepción moderna del sujeto –como se ha sentido frecuentemente en el desarrollo del concepto de lírica– que a su vez permitirían establecer como el eje de una temporalidad histórica. La caracterización de la figura del poeta respondería, por el contrario, a la emergencia inevitable de categorías de trascendencia como “propias” del poema, especialmente allí donde “lo poético” tiende a integrarse, a entrar en profunda complicidad, con su proceso de interpretación. La figura del poeta como capaz de fundar el tiempo histórico y de subsumir en sí mismo determinadas categorías temporales merece ser detallada, por tanto, justamente en su relación con la cuestión de la trascendencia y como parte de un grupo de figuras que no sólo impide la caracterización del sujeto en ningún sentido preciso (ni siquiera como un mero “efecto” del aparato formal de la enunciación, como propondrían varios desarrollos teóricos descendientes del estructuralismo), sino que trae a la superficie del problema de su historicidad una noción de experiencia que no se deja elaborar de manera sencilla como contenido, fundamento o fuente, de un enunciado.

¹⁸⁸ En este punto, vale la pena recordar cómo, en la importante teoría del cronotopo de Bajtín, el estudio de las estrategias de articulación del tiempo-espacio en literatura se presenta de entrada como “La asimilación en la literatura del tiempo y el espacio histórico real y del hombre histórico real que se descubre en el marco de estos...” Bajtín, Mijail, “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica” en *Teoría y estética de la novela* (Trad. de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra), Madrid, Taurus, 1989, p. 237.

Así, la figura tanto de Satán como de la del poeta joven, primer o último poeta, que encontramos en los versos de Darwish y de Dalton al inicio de este capítulo, no codifican tanto a la institución moderna del sujeto poético, como al problema mismo de la ausencia, que la modernidad no puede asimilar salvo por la mediación, negativa, del poema, entendido como la cifra de una concepción otra del lenguaje. Aquello que puede entenderse como estrategias tanto de definición como de desarticulación de un sujeto de la enunciación poética sugerirían entonces, en un aspecto adverso a la institución forzada de un *ethos* moderno como determinante de las vanguardias de América Latina y el mundo árabe, una visión del lenguaje poético como expresión de lo indecible que puede elaborarse a través de la lectura de dos momentos, pertenecientes también a esfuerzos fundacionales, de las vanguardias poéticas de América Latina y el mundo árabe, momentos de tránsito o crisis en la concepción de la poesía del siglo pasado: las trayectorias poéticas de la iraquí Nazik al-Mala'ikah y del peruano César Vallejo.

Aunque me es imposible saber si Darwish tenía en mente a al-Mala'ikah al dirigirse al poeta joven en el epígrafe con que inicio estas reflexiones, el hecho es que esa figura, a la que se encomienda la fundación de un lenguaje “nuevo” al interior de la tradición literaria, había sido un tópico recurrente en los primeros experimentos vanguardistas de la región, y especialmente en la obra de la poeta iraquí. Además de un largo texto titulado “Carta a un poeta árabe emergente”¹⁸⁹, la preocupación por dirigirse al poeta joven puede encontrarse en textos tan tempranos como la introducción a su primer libro de poemas escritos en verso libre, *Astillas y cenizas* (1949), uno de los poemarios pioneros en el mundo árabe, si no el primero, en estar escrito casi totalmente fuera de los esquemas métricos tradicionales. Allí planteaba, de manera detallada, un proyecto de renovación de la métrica tradicional de la lengua árabe¹⁹⁰ cuya tradición literaria tendía a pensarse cada vez más como un pasado muerto, estático, cuyas instituciones (especialmente las estructuras métricas y estróficas de los géneros poéticos tradicionales codificados por el gramático al-Ḥalīl alrededor del siglo VIII, y que toma por modelo la oda árabe tradicional, monoestrófica y monorrima, la *qaṣīdah*) debían ceder el paso a la exploración de nuevas formas de expresión capaces de capturar otras formas de experiencia. La introducción, que termina, al igual que en el poema de Darwish

¹⁸⁹ al-Mala'ikah, Nazik [1973], “Risālah 'ilā šā'ir 'arabīyy nāšī” en *Sāykūlūģīyyat al-ši'r wa-maqālāt 'uḥrā* [*Psicología de la poesía y otros artículos*], Egipto, Comisión general de casas de cultura, 2000.

¹⁹⁰ El nuevo modelo métrico que introduce al-Mala'ikah se conoce en lengua árabe como *ši'r al-taf'īlah*, que es más o menos semejante (teniendo en cuenta las inmensas diferencias en la prosodia de ambas lenguas) a lo que las escuelas modernistas en el mundo hispánico llamaron versificación por cláusulas o por pies.

(“La paz sea contigo”), con un saludo al poeta futuro (“Y mil gracias a los poetas del mañana”¹⁹¹), planteaba que esa necesidad de cambio radical inscrita en la misma materia sonora de la lengua se originaba en una suerte de asimetría entre el lenguaje de la tradición y las experiencias concretas de los seres humanos: “La poesía nace de los acontecimientos de la vida, que no sigue reglas fijas para ordenar sus acontecimientos, ni patrones determinados al dar color a cosas y emociones”¹⁹². La imagen que se ofrecía en ese texto acerca de la tradición literaria árabe era la de un pasado extinto y mudo –idea que tuvo tantas veces como corolario indeseable, tanto en la obra del al-Mala’ikah como entre investigadores lo mismo árabes que europeos, la visión de la tradición literaria árabe como una suerte de monolito cerrado a la renovación–, y ya la había denunciado la generación anterior, especialmente los poetas del *mahğar*, el exilio levantino en América. Lo anterior, además, tenía como contexto una nueva revisión cronológica del pasado árabe que, al enfrentarse a la emergencia de nuevos movimientos poéticos durante el siglo XIX y el pasado en la región, calcó sobre ellos, de manera profundamente acrítica, las periodizaciones históricas elaboradas para las literaturas europeas¹⁹³, produciendo, en su uso de etiquetas como “neoclásico” o “romántico”, una imagen implícita de asimetría y rezago de la tradición árabe en relación con una historia literaria que, al imaginarse como centro, requería determinar, en la tortuosa escritura de su imaginado origen, toda tradición literaria, y especialmente la árabe, como su periferia.

Una de las ideas centrales que se encuentran en la introducción de al-Mala’ikah, y que parece hacer un eco importante en los poetas que revisamos más arriba, es el de un “hacer estallar la lengua” (تفجير اللغة)¹⁹⁴, imagen acuñada por Ğibrān Ḥalīl Ğibrān, que nos habla no sólo de una

¹⁹¹ al-Mala’ikah, Nazik [1949], *Šağāyā wa-rimād* [Astillas y cenizas] en *Diwān Nāzik al-Malā’ika*, Dar al-‘Awdah, Beirut, Vol. 2, 1997, p. 29.

¹⁹² *Ibid.*, p. 5.

¹⁹³ Este calco de periodos europeos al momento de escribir la historia de la literatura árabe moderna sigue dominando su enseñanza, a pesar de las severas críticas a las que se le ha sometido en el contexto de las posibilidades críticas abiertas luego de la publicación de *Orientalismo*, de Edward Said. Hoda Fakhreddine denuncia con fuerza la manera como suele presentarse esa cronología en los siguientes términos: “The first half of the twentieth century is portrayed as a compact Neo-Classical period preceding a cramped pre-Romantic and Romantic periods, with a rushed symbolism on the side, followed by a hurried, albeit deliberate and effortful theoretical phase that led to the first ‘modern’ arabic poems, the first free verse poems of 1947.” Fakhreddine, Huda, “The Aesthetic Imperative. History Poeticized” en Lucian Stone y Jason Bahbak (eds.), *Manifestos for World Thought*, Londres-Nueva York, Rowman and Littlefield, 2017, p. 148.

¹⁹⁴ A propósito de este concepto, un estudioso de la historia de la poesía moderna árabe como Kamal Abu Deeb señala lo siguiente: “Part of the very ideology of the Modernists has been that language is the great bearer and carrier of traditions in arab life (...) Therefore, the most important task in challenging these traditions has to be the rejection of the language of those traditions and the invention of a new language for a new age”. Véase Abu-Deeb, Kamal, s.v. “Shi’r” en Ramzi Baalbaki (et.al.), *Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics*, Leiden-Boston, Brill, 2009, p.

necesidad de renovación, incluso de supresión, de la tradición, cuya anhelo de continuidad ya sólo se entiende como reaccionario, sino de un esfuerzo por situar a la poesía en el contexto más vasto de los procesos de modernización-secularización de la lengua, cuya relación con la historia se dilime en el espacio del poema, en su escritura, y no puede llevarse a cabo a través de mediaciones institucionales. El saludo al poeta nuevo, al poeta que todavía no escribe implica, en el contexto de estas ideas, no sólo una necesidad de reformar la propia tradición de acuerdo con las exigencias de procesos históricos impuestos o adoptados por las élites culturales, por la fuerza de una violencia colonial inscrita en el vocabulario de una lengua, sino una manera velada de hablar del propio texto como una falla no sólo del proyecto intelectual que lo rige, sino del poema como promesa de un lenguaje que no logra llevar a cabo por sí mismo; una imposibilidad, una derrota que localiza a la poesía fuera de sí misma y a contracorriente de la historia y de la lengua. En este último sentido, al-Mala'ikah insiste en establecer la existencia de una relación por completo *sui generis* del poeta con su lengua, una que no tiene parangón –de acuerdo con ella– con escritores de otros géneros, porque en el primero se expresa como una sujeción absoluta del poeta, de su poder de fundación, ante lo que llama un inconsciente lingüístico (اللغوي اللاوعي) al que se accede solamente al momento de crear el poema y por la vía del canto, musicalidad de la lengua creadora de significados y que preserva contenidos ocultos, enterrados en sus profundidades¹⁹⁵. Tanto la idea de ese inconsciente lingüístico como de su naturaleza musical presuponen una asimetría entre experiencia, tradición literaria e historia: la poesía, de naturaleza ni conceptual ni material, sino musical, se piensa como “una cadena que permite [al poeta] hacer viajes a las profundidades de una lengua, que el poeta lleva a cabo en cada poema, al punto de que este último se transforma en una entidad con su propia historia, estructura, y cuatro dimensiones”¹⁹⁶. El poema, de acuerdo con este razonamiento, posee una suerte de temporalidad alterna –la de la tradición: al tener una historia otra que la historia, al encarnar una dimensión que es *sólo* la de la lengua, su relación con lo histórico-real se vuelve

211. Esta idea, expresada en un texto programático de Ġibrān Ḥalīl Ġibrān (“Vosotros tenéis vuestra lengua, yo tengo la mía”) tiene como telón de fondo, por supuesto, un largo proceso de elaboración filológica –iniciado a finales del siglo XVIII– que se consagró a integrar al vasto *corpus* de la literatura clásica, por medio de trabajos lexicográficos, una nueva terminología, así como a codificar en estudios gramaticales –es decir, su inclusión en la norma “cultura”– toda clase de nuevos fenómenos morfológicos y sintácticos. Lo anterior traza un contexto para la elaboración del pensamiento poético árabe moderno, donde los términos filológicos europeos se inscriben en la lengua misma, como sugiere Jeffrey Sacks en un estudio importante, señalando hacia “a linguistic, epistemic violence”, violencia colonial inscrita en la lengua moderna. Véase Sacks, Jeffrey, “Cap. II. Philologies” en *Iterations of Loss. Mutilation and Aesthetic Form, from al-Shidyaq to Darwish*, Nueva York, Fordham University Press, 2015.

¹⁹⁵ al-Mala'ikah, Nazik, “Al-Šā'ir wa-l-luġah” [“El poeta y la lengua”] en *Sāykūlūġiyyat al-ši'r...*, *Op.cit.*, p. 10.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 9.

oscura; impone una frontera invisible que el pensamiento poético se cuida de no traspasar. La situación de esa “vida”, sin embargo, ¿dónde se localiza, entonces? ¿al interior de ese absoluto de la lengua? ¿en la duración musical del poema o en el tiempo, referido a la historia, donde la experiencia se despliega como si se tratara de una sucesión interminable de imágenes? Esta interpretación reformula de manera compleja un esquema referencial donde esa vida, entendida como una suerte de fuente o depósito de la experiencia humana hacia el qu, se tiende la consciencia del poeta, y solamente accesible a él, se disputa con fiereza al dominio de lo histórico-real para devolverlo a la materia musical de la lengua.

Es posible leer, a partir de este contexto teórico que ofrece la propia poeta, algunos momentos señeros de la obra de al-Mala’ikah, por ejemplo los siguientes fragmentos del poema “Cólera”, que conmemoran una fuerte epidemia que asoló a Egipto en el año de 1947:

Es de noche.
¡Escucha! Un eco de gemidos reverbera
en las profundas sombras, abajo del silencio, arriba de los muertos
se elevan gritos...

(...)

En cada sitio grita un viento entre las sombras,
y una voz en cada sitio llora:
esto es lo que la muerte ha desgarrado
la muerte la muerte la muerte
¡Oh tristeza del Nilo que grita por lo que perpetró la muerte!¹⁹⁷

Es difícil, al leer estos versos, no reparar en que la alusión al evento histórico (una catástrofe humanitaria que tuvo lugar en un contexto de pobreza extrema y de violentas luchas políticas de emancipación) se lleva a cabo a través de elementos que implican, de una manera u otra, una limitación, física y corpórea, a una culminación del enunciado como concepto o sentido: la voz y el silencio y el grito. Tales nociones no permiten caracterizar el discurso poético como un intento de apresar el carácter terrible del evento sin llevar a cabo, primero, una crítica negativa de las categorías de lo decible, de la capacidad del lenguaje de hacer presente un suceso en el poema o de

¹⁹⁷ al-Mala’ikah, Nazik , *Šazāyā wa-ramād* [Astillas y cenizas] en *Diwān, Op. cit.*, p. 138.

سكن الليل / أصغ إلى وقع صدى الأتات / في عمق الظلمة تحت الصمت، على الأموات / صرخات تعلو (...) / في كل مكان روح تصرخ في الظلمات /
في كل مكان يبكي صوت / هذا ما قد مزقه الموت / الموت الموت الموت / يا حزن النيل الصارخ مما فعل الموت.

reinscribirlo, en el tiempo, como poema. Lo que puede decirse, describirse o “poetizarse”, de un acontecimiento *objeto* de la experiencia, son sonidos, ecos más propiamente, del acontecimiento mismo, quedando la voz poética atrapada en una zona intermedia entre el silencio inefable (lo alto) y la concreción no menos inaccesible de los cuerpos muertos (lo bajo). Lo anterior, por supuesto, sugiere, por un lado, que el proceso expresivo del poema se presente como un proceso autorreflexivo y que, por consiguiente, no pueda aludir a un evento sin producir una crítica de la representación, transformando la alusión en reinscripción y, circularmente, al evento en lenguaje. Esta última cuestión es particularmente compleja y no me ocuparé de ella sino hasta la parte final de la tesis, pero pone en evidencia una solidaridad profunda, una dependencia, entre el presupuesto de una autonomía radical del “objeto” estético y una concepción tácita del lenguaje como representación, cuya crítica produce, a pesar de sí misma, el absoluto del arte. Me gustaría sugerir que el grito de al-Mala’ikah, como ocurre con el epígrafe de Roque Dalton (y a pesar de las grandes diferencias entre sus proyectos poéticos), alude a algo intermedio, indeciso: no se profiere desde una mera crítica de la representación ni como el efecto de una impotencia congénita del poeta para representar lo irrepresentable; ese grito, proferido desde la concreción de un “sitio” o “lugar”, no es solidario ni del evento ni del lenguaje, ni del pensamiento poético ni de la historia, sino la impropiedad indecible de la vida y del poema.

Eso *propiamente* indecible solamente acepta, sin embargo, una caracterización oblicua. La teorización que hace la propia al-Mala’ikah de la poesía como nacida de los acontecimientos de la vida, cuyo acaecer hasta cierto punto caótico no puede ser capturado sin hacer necesaria una modificación profunda del lenguaje y los recursos expresivos heredados por la tradición, tiene como resultado natural la escisión de la temporalidad de la poesía de aquella de la historia, un desencuentro de fondo entre el tiempo poético y el evento histórico que no sólo no pretende traer de vuelta el acontecimiento, o mostrar una verdad solamente accesible por los medios de la expresión poética, sino hacer manifiesta su separación, su reconciliación imposible en un poema futuro o en un lenguaje nuevo que no sería nunca el del poema. El tiempo del poema corre paralelo a la temporalidad progresiva que determina la percepción del acontecimiento, pero sin encontrarse jamás con ella. Lo anterior guarda una relación directa con distintas estrategias de reflexión, en el poema, en torno al sujeto de la enunciación poética, cuya vinculación con el doble problema de la subjetividad y de la experiencia ya no puede referirse de manera inmediata a los valores modernos que enarbola el

concepto ilustrado y romántico de lírica. Pueden leerse algunos poemas de al-Mala'ikah que reflexionan directamente sobre la naturaleza del “yo” en este último sentido:

Pregunta la noche ¿quién soy yo?
Soy su secreto negro, profundo y angustiado,
su silencio rebelde.
Enmascaré mi esencia en el sigilo,
el corazón envuelto en conjeturas,
y me he quedado inerte, aquí,
observando a los siglos preguntarme
“yo, ¿quién soy?”¹⁹⁸

De manera superficial, la representación del pasado literario en los textos teóricos de al-Mala'ikah como una realidad muerta que exige un cambio radical por el decir del poeta, depende de una representación del “yo” deliberadamente atemporal, identificado con la oscuridad y el silencio y suspendido en una región inaccesible a la sucesión temporal, como se podría inferir de los versos arriba citados. Huda Fakhreddine ha notado de manera relevante que al-Mala'ikah, al interpretar sus propios poemas en los prólogos a sus poemarios o en sus varios escritos teóricos, tiene el mérito de introducir la autorreflexividad como un elemento dominante en la modernidad poética árabe, agregando sin embargo que sus poemas, *por sí mismos*, son en realidad conservadores, excesivamente apegados al legado romántico del que proceden. En ese sentido, para Fakhredinne, los textos poéticos de al-Mala'ikah funcionan hasta cierto punto como “ilustraciones”, como la puesta en escena de una teoría del verso moderno, interesada sobre todo en la métrica, cuya importancia reside en la actitud autorreflexiva que imprime al desarrollo subsiguiente del pensamiento poético¹⁹⁹. El examen de sus versos, sin embargo, me parece que no permite reducir el sentimiento de ruptura a la pura experimentación métrica, que no se separa fácilmente de un proceso de reflexión poética cuya simbiosis con las teorías precedentes del poema —que, nunca hay que perder de vista, ocurre de manera simultánea en la mente de una misma persona, o en la consciencia de una

¹⁹⁸ al-Mala'ikah, Nazik, *Ibid.*, p. 114.

الليل يسأل من أنا ؟ / أنا سرُّه القلق العميقُ الأسودُ / أنا صمتهُ المتمرّدُ / قَتَعْتُ كنهِي بالسكونُ / ولَفَفْتُ قلبي بالظنونُ / وبقيتُ ساهمةً هنا / أرنو وتسألني القرونُ / أنا من أكون؟

¹⁹⁹ Para Fakhreddine, en esta poeta, “Although the poem in itself presents little that is new or different from the poetry written before it, when one considers it along with the introduction one can begin to see the outline of the modernist project more clearly. The major contribution of this phase of Arab modernism is precisely this consciousness (...) The poem itself is only an illustration”. Fakhredinne, Huda, *Metapoiesis in the Arabic Tradition. From Modernists to Muḥdathūn*, Leiden /Boston, Brill, 2015, p.31.

colectividad— es paradójica y no se deja transformar, no sin resistencia, ni en el objeto de un procedimiento exegético ni en la puesta en escena, al interior de un texto, de un proyecto intelectual político de renovación del lenguaje literario. ¿Cómo conciliar, en este sentido, la idea de un lenguaje obsoleto, inadecuado para expresar “la vida” en su acontecer diverso y caótico con la visión de un “yo” lírico sustraído de una temporalidad progresiva de la historia sin la cual el pasado no podría, en primer lugar, caracterizarse como una cosa muerta? Ambas ideas, en apariencia antagónicas, son correlativas. Si el proyecto poético de al-Mala’ikah tiende (porque un poemario, ni qué decir una trayectoria poética, es internamente contradictorio en su concepción de la poesía) a sustraer al “yo” del tiempo y de lo social, identificándolo con lo que se ha querido ver como una forma de alienación del sujeto histórico en el sujeto del poema lírico; a dibujarlo como una cualidad esencial del poema que trasciende la temporalidad, haríamos mal en entender esas figuras que impone la propia tradición moderna y europea como un contenido desligado de, por ejemplo, un proyecto político de emancipación colonial, sino en perfecta solidaridad con él. La cuestión es que tanto el proyecto “teórico” como la creación poética “en sí misma” no sólo no pueden ser separadas, sino que deben ser entendidas, con las contradicciones que esto trae consigo, como parte de un mismo proceso heterogéneo de reflexión sobre el lenguaje. Su separación, del todo ilusoria, produce a final de cuentas una conceptualización de las prácticas discursivas como dependientes del desarrollo histórico del pensamiento poético, que allí donde formula un “yo” en tanto cifra de una manera de concebir al sujeto y la subjetividad en general, introduce al mismo tiempo una figura de trascendencia relativa que garantiza la falla del poema e impide la articulación conceptual absoluta de esa concepción del sujeto al interior de un proyecto intelectual que sólo puede realizarse en el lenguaje del poeta emergente y cobrar la forma del poema por venir. Lo interesante, así, sería notar cómo ese “yo” pseudo-romántico, al analizar la articulación que hace al-Mala’ikah de las categorías temporales en otros puntos de obra, exige para sí mismo una lectura divergente. Así, en un poema titulado “Fechas antiguas y nuevas”, leemos las siguientes estrofas:

Al calendario volvimos
queriendo engañar los días:
escuchamos el grito de lo roto²⁰⁰

²⁰⁰ Traduzco *hašīm* por “lo roto”, perdiendo los matices de la idea básica de su raíz, que es la de “romper en pedazos pequeñísimos”, “deshacer” “dispersar” y, de manera derivada, la alusión a una materia fragilísima: la paja, el pasto seco. Es importante, al leer esa palabra, no olvidar que *hašīm* también es aquello sobre lo que se extiende más rápidamente el fuego, resolviéndose en incendio. Así, el “grito de lo roto” puede leerse, de manera simultánea, como “el grito del incendio”.

tras la burla de las cifras.

Hemos visto el mañana esperado
arrastrando su mitad paralizada,
su mitad inerte, congelada,
su mitad repudiada.

Aquí se cerró un volumen,
concluimos un himno antiguo:
mañana nacerá la vida
de la herida del tiempo dolorosa.²⁰¹

Por supuesto, versos como los anteriores parecieran ser la puesta en escena, o la ilustración, de la meditación sobre la historia subyacente al proyecto de renovación poética como se expresa en su obra teórica: la naturaleza limitante del pasado en su relación con la necesidad de crear un futuro nuevo o un presente distinto para el lenguaje, la sociedad y la poesía. Esta lectura, sin embargo, se lleva a cabo por medio de una serie de figuras que hacen que este esquema temporal se muestre paradójico en relación con ese proyecto. La primera cuestión que debe revisarse es que, como he venido insistiendo, la reflexión sobre la temporalidad –en este caso sobre el pasado– se codifica en metáforas acerca de la tradición literaria: la de un libro que se cierra sobre sí mismo y la de una voz colectiva, un nosotros (que, más bien que el “yo” hipertrofiado de un sujeto moderno, es el renacimiento de una comunidad en el lenguaje), que pone un término (اختتم), que sella, la continuidad de una canción antigua, en alusión directa a la figura de Muḥammad como “sello” (خاتم النبيين) del linaje profético que lo precede. La importancia de esta cuestión reside en que tal manera de presentar el concepto de pasado no aspira tanto a caracterizar en términos poéticos a la tradición literaria (por ejemplo, de acuerdo con las ideas programáticas de al-Mala’ikah) como a hacer de ella misma el modelo de esa concepción del tiempo, volviendo necesario precisar el significado de ese punto límite en que se da término al libro, de ese punto límite que es el libro mismo. Así, al presentar la imagen del pasado como “la mitad paralizada del mañana”, lo que presenciamos no es sólo una descripción “poética” de las limitaciones que impone la tradición a una posibilidad de emancipación, sino la sugerencia de una temporalidad poética, en lo más profundo atópica, liberada

²⁰¹ al-Mala’ikah, Nazik, *Šazāyā wa-ramād* [*Astillas y cenizas*] en *Op. cit.*, p. 49.

ورجعنا إلى التقويم /علنا نخدع الأيام /فسمعنا صراخ الهشيم /خلف سخرية الأرقام // ورأينا الغد المنتظر /ساحبا نصفه المشلول /ساحبا نصفه المحترق /
نصفه الجامد المملول // وهناك انطوى سفر /واختتمنا التشيد القديم /وغدا ينبت العمر /فوق جرح الزمان الأليم .

del espacio, cuya estructura no está determinado por lo efectivo y lo actual, sino por lo ausente. De manera implícita, al caracterizar el pasado como “la mitad paralizada” del mañana, la noción de un anclaje referencial de la enunciación en el presente se torna rápidamente en una perpetuación incesante de lo acontecido. Si la metáfora que integra la visión de esa enunciación –y del tipo de sujeto que podría inferirse de ella– nos revela una canción finalizada “aquí”, en el momento límite de una continuidad o de un legado, “la vida”, cuyo nacimiento se promete al día siguiente y por lo tanto todavía no acontece *en* la historia, es análoga de una canción, de una enunciación poética y de un libro imposibles “aquí y ahora”, que cuestiona y reformula el sentido de ese “nosotros”, también él potencial e irreductible a su historicidad. Tradición y tiempo, de tal manera y como se observaba en Adonis al inicio, no se pueden poner en relación directa (para hablar de la temporalidad de la tradición literaria, por ejemplo) sin abrir infinitas fisuras en el tejido de la historia. La consecuencia inmediata de lo anterior es, por un lado, que la noción de vida subyacente al concepto medular de experiencia como propio de la lírica termina por identificarse subrepticamente con un poema que todavía no ha sido escrito y donde el lenguaje heredado, que es siempre el lenguaje del poema –por decirlo de algún modo– inscrito, empírico, no logra nunca decir “los acontecimientos de la vida” del mismo modo que la historia no lo logra. Una de las salidas posibles que dejan estos razonamientos derivados del fragmento de al-Mala’ikah, es que el poema, al igual que el aquí y el ahora de la vida vivida, experimentada, es, como el poema mismo para la historia, pura imposibilidad y pura ausencia. Y el razonamiento discursivo termina por imaginarlo, participialmente, como sus propios restos.

La pareja acontecimiento/vida es particularmente relevante al estudiar el problema del tiempo en la poesía de la modernidad porque, cuando se la extrae del proyecto teórico y se la busca en el poema, la relación lógica que quisiera verse entre ambos conceptos (por ejemplo: que la situación histórica del evento determina su caracterización como objeto de la experiencia que vehicula el poema) se encuentra cuestionada: el “grito de lo roto” –a fin de cuentas “el grito de lo vivo”– que resuena detrás de las cifras calendáricas, imagen que alude a una organización progresiva del tiempo, esconde una fragmentación absoluta de los contenidos de la experiencia, es decir, una ruptura dolorosa y violenta de la vida al interior del tiempo histórico, que contempla con burla sus contenidos disgregados. La introducción de un “yo” lírico atemporal no implica propiamente un esfuerzo de caracterizar un concepto universal de sujeto en algún tipo de relación con la historia, sino el de desestabilizar esa caracterización, declarar la definición de la enunciación poética, del

todo identificada con esa vida fragilísima que se disgrega y arde, como imposible en la historia y en el poema. Lo que se presencia, entonces, es que el tiempo del poema no está asumiendo una idea de experiencia dada de antemano que pueda ser recuperada a través de imágenes y formulaciones teóricas, sino que está tomando como punto de partida su carácter ausente de todo enunciado para presentarse como lo *enunciable*: si la vida y el poema no están aquí, si son — respectivamente— un eco de cosas rotas o una sucesión interminable de actos fallidos, eso que se nombra experiencia y que aspira a colmar el espacio del lenguaje es siempre lo que resta del lenguaje; su representación es —augurio o nostalgia, rememoración o promesa— un paisaje en ruinas, si no las ruinas mismas de la representación. En este marco de ideas que puede arrancarse de la lectura de los textos tanto teóricos como poéticos de al-Mala'ikah, donde poema y experiencia conforman una unidad rota por la acción de lo indecible, la historia se transforma pronto en un objeto privilegiado de reflexión para el poema, que lo vincula o contrapone de maneras insospechadas a la gran cuestión de la trascendencia. Como ocurre con el problema del lenguaje, la historia —no como un evento o una experiencia caracterizados de manera preconcebida como históricos— se nombra en el poema, se la tematiza e invoca. Considérese, para problematizar estas cuestiones en un sentido distinto del de al-Mala'ikah, la cuestión de la historia en la obra de César Vallejo, en particular en el poema “Y si después de tantas palabras”:

¡Y si después de tantas palabras,
no sobrevive la palabra!
¡Si después de las alas de los pájaros,
no sobrevive el pájaro parado!
¡Más valdría, en verdad,
que se lo coman todo y acabemos!

¡Haber nacido para vivir de nuestra muerte!
¡Levantarse del cielo hacia la tierra
por sus propios desastres
y espiar el momento de apagar con su sombra su tiniebla!

¡Más valdría, francamente,
que se lo coman todo y qué más da...!

¡Y si después de tanta historia, sucumbimos,
no ya de eternidad,
sino de esas cosas sencillas, como estar
en la casa o ponerse a cavilar!
¡Y si luego encontramos,

de buenas a primeras, que vivimos,
a juzgar por la altura de los astros,
por el peine y las manchas del pañuelo!
¡Más valdría, en verdad,
que se lo coman todo, desde luego!

Se dirá que tenemos
en uno de los ojos mucha pena
y también en el otro, mucha pena
y en los dos, cuando miran, mucha pena...
Entonces... ¡Claro!... Entonces... ¡ni palabra!²⁰²

En un texto como el anterior, es del todo evidente hasta qué punto la reflexión sobre la historia es correlativa de una reflexión sobre el lenguaje y, más aun, las presenta como dos trayectorias estrictamente paralelas cuya confluencia se establece por medio del postulado puramente imaginario de sus límites. Al momento en que ese límite se imagina como inalcanzable o imposible, la palabra y la historia, reflejándose incesantemente la una a la otra, se extinguen en sí mismas, se confunden con su reflejo. De tal suerte, el poema, al hablar del lenguaje y la historia, juega de manera bastante explícita con los conceptos de trascendencia e inmanencia, cuya identificación última desemboca en una pregunta cargada de hartazgo: ¿para qué (“tántas”) palabras, para qué (“tánta”) historia? En su aspecto más fundamental, la posibilidad misma de esa pregunta está dada por la introducción de una concepción del tiempo que merece ser explicitada. En primer lugar, ese modelo se muestra como dependiente de una noción de palabra, lo mismo genérica que absolutamente singular, que se opone de manera deliberada –al igual que ocurre en Adonis, al inicio de este capítulo– a su manifestación plural y heterogénea: las palabras –podría decirse: la inconcebible suma histórica de las palabras– no garantizan la supervivencia de esa palabra estrictamente ausente, otra, que las palabras. ¿Qué es la palabra singular en oposición a su proliferación temporal? Lo que sea que pueda decirse de esa noción de palabra singular, cuyo contenido es –nombre del nombre, palabra de palabra– extraordinariamente difícil de precisar, puede lo mismo pensarse como una propiedad o una esencia presente en la suma de sus manifestaciones que como ausente de cada una de ellas. Que la palabra sea, acontezca, no está en función de su actualidad, sino de una finalidad latente y potencial que no debe identificarse con su posibilidad futura, sino con su extranjería del lenguaje. Allí donde las palabras no tienden a nada, donde sólo se reflejan a sí mismas, la historia se vuelve

²⁰² Vallejo, César, [1931-1937], *Poemas humanos en Obra poética completa* (ed. Georgette Vallejo), Francisco Moncloa Editores, Lima, 1968, p. 371.

también una acumulación insensata: “Más valdría, francamente, / que se lo coman todo y qué más da...!” Que se lo coman todo, ¿quiénes? ¿el poeta y el historiador? ¿lo hombres todos? ¿el lenguaje y la historia? Pero, especialmente, ¿qué quiere decir “todo” en este esquema? “Todo”, o esa noción de totalidad inútil, lista para ser consumida o consumarse, lista para acabar y confundirse con su nada, es la imagen de una destrucción sin finalidad (sin fin) o de una aniquilación sin revelación: el cielo y la tierra, como elementos identificados a cualidades de trascendencia e inmanencia –los polos que abarcan y contienen un universo caracterizable como “real”– no sólo se hacen manifiestos a la percepción de manera invertida (“levantarse del cielo hacia la tierra”), desde una situación de vértigo que los descubre de pronto interpelándose, usurpándose, reclamando para sí mismos las cualidades de su contrario, sino que se presentan también como opacos, sombra y tiniebla, atrapados en un proceso –cuyo final se espera, pero no acontece sino en un “momento” inalcanzable– de mutua supresión interminable.

Es importante notar que –y en este punto general el poema de Vallejo coincide con las formulaciones de los poetas que he revisado hasta ahora– el tiempo aquí no sólo no adopta la perspectiva de la historia para hablar de ella, ni está el problema del lenguaje supeditado al del tiempo (más bien a la inversa), sino que establece un punto de indeterminación entre ambos, el después de la palabra –pero también “el momento de apagar con su sombra su tiniebla”–, como su referencia más privilegiada de lo temporal. El uso del tiempo futuro, o de una temporalidad alterna –hipotética u oracular– se puede rastrear sin dificultad en la poesía de Vallejo, y es siempre desconcertante. En “Piedra negra sobre piedra blanca”, uno de sus sonetos más conocidos, leemos:

Me moriré en París con aguacero,
un día del cual tengo ya el recuerdo.
Me moriré en París –y no me corro–
tal vez un jueves, como es hoy, de otoño.²⁰³

En este soneto explícitamente oracular, la organización de las categorías temporales recuerda el procedimiento de la interpretación figurativa de la escritura, donde un evento precedente prefigura a uno posterior, revelándose súbitamente que se hallan ambos superpuestos sobre un mismo plano

²⁰³ Vallejo, César, *Ibid.*, p. 341.

atemporal, como puede deducirse cuando, en los tercetos finales, el suceso futuro, “profetizado”²⁰⁴ o imaginado en los cuartetos, se codifica como un evento perpetuamente acontecido en los tercetos:

César Vallejo ha muerto, le pegaban
todos sin que él les haga nada:
le daban duro con un palo y duro

también con una soga: son testigos
los días jueves y los huesos húmeros,
la soledad, la lluvia, los caminos.²⁰⁵

El evento, ya acontecido desde el punto de vista de una enunciación sustraída del plano temporal —que es siempre, nunca sobra decirlo, el que impone el aparato formal de la enunciación—, produce una imagen singular: el instante imaginado de la propia muerte deja de ser único, puntual, y pareciera repetirse incesantemente. El supuesto de una enunciación atópica altera, pues, la manera como se concibe la sustancia de todo lo que contiene: la unicidad de eventos y objetos, la percepción misma del proceso de escritura (por ejemplo: “jueves será, porque hoy, jueves, que proso / estos versos...”), y, sobre todo, la del sujeto de la enunciación que se desdobra en un otro, nombre propio y ajeno, del que se vuelve testigo impersonal. Todos los días jueves, todos los huesos húmeros, todos los caminos, son uno e infinitos: sólo pueden ser contemplados de manera simultánea desde una perspectiva que se ha desligado de una temporalidad progresiva, finalista, asociada con la historia y que los organiza alrededor del instante de la muerte, de la aniquilación, como un centro de gravedad donde se superponen y colapsan sin, empero, cesar de acontecer.

Teniendo en mente este ejemplo que muestra una serie de violentas alteraciones del tiempo y su percepción es posible volver al primer texto de Vallejo citado y examinar de cerca la analogía que allí se establece entre el lenguaje y la historia. Esta temporalidad alterada por la intrusión de lo ausente o por la consciencia de un punto de observación y de una enunciación estrictamente imposibles produce, en su distanciamiento insondable, una imagen aterradora de la historia y del lenguaje como unidos en una totalidad autorreferencial y destructiva. El después de la palabra, hipotético y radicalmente privado de sustancia, puede entenderse en este orden de ideas como una figura desde la cual es posible contemplar al lenguaje y a la historia como una acumulación, como

²⁰⁴ Insisto en las comillas para evitar una reducción, que discutiré al final de este trabajo, de lo profético (y poético) a lo oracular que preocupaba, de hecho, a Vallejo en sus escritos teóricos.

²⁰⁵ *Ibid.*

una suma, suspendida en su propio movimiento; ambos, sin conexión con una referencia fuera de ellos, sin encontrar la referencia de su sombra, “sombra y tiniebla”, se agotan en sí mismos, tornándose dolorosamente incompatibles con la materia misma del mundo en el que tienen lugar. Hay sin duda una especie de no coincidencia entre el dominio del lenguaje y de la historia con, como lo expresaba al-Mala’ikah, una noción de vida o experiencia o memoria que, aunque tiene en primer lugar implicaciones políticas (en el sentido de una pregunta por la acción del lenguaje poético en el mundo), surge de su relación incongruente con la codificación más directa y aceptada, la progresión, que pudiera uno formarse del tiempo histórico.

De manera general, es posible decir que esta estructura temporal alterada, dependiente de la formulación hipotética de ese tiempo absoluto que presupone la visión oracular, parece excluir una serie de figuras asociadas a “lo referencial” que no coincide tampoco, no de manera armónica, con la maquinaria del lenguaje y la historia. Estas cosas otras, presentes o ausentes –el rostro irreconocible, el pañuelo manchado, el peine, los pájaros, el espacio doméstico donde se cavila–, pueden ser identificadas con una esfera de lo concreto, de lo subjetivo concreto, que solamente se nombra, sin dejarse atrapar por completo en un orden temporal ni discursivo: las “cosas sencillas” –que podrían ser interpretadas como una versión revulsiva de lo que Hannah Arendt llamó “the modern enchantment with ‘small things’”²⁰⁶–, separadas de un ideal de eternidad que la historia no es capaz de alcanzar o de una trascendencia hacia la que sólo es capaz de señalar, se muestran en el poema en su más profundo desamparo: arrojadas a sí mismas, como un montón de desechos desperdigados en el basurero del lenguaje –digeridas por una totalidad que, al integrarlas, no sólo no las organiza, sino que las fragmenta y dispersa adentro de sus propios límites–, parecieran constituir no sólo un conjunto de objetos de la experiencia que el poema se empeña, nombrando, en recobrar, sino una irrupción de lo indecible disimulada detrás del modelo de producción de significados que los codificó en primer lugar como sus objetos. Esta consciencia aguda del poder desintegrador del lenguaje poético, de su dimensión apofática, ha sido subrayada por Michelle Clayton quien, en un estudio sobre la poesía de Vallejo, avanza la siguiente lectura como característica de sus procedimientos poéticos:

²⁰⁶ Arendt, Hannah, “The Public Sphere: The Common” en *The Human Condition*, The University of Chicago Press, Chicago, 1958/1998, p. 52. De manera profundamente significativa, Arendt señala ese sentimiento de fascinación como propio de la poesía moderna y con una manera de constituirse la subjetividad y el espacio privado durante la modernidad.

Vallejo's poems (...) never cease to reach toward their surrounding situations, but at the same time they incessantly question the reach of poetry, and they resist offering compensatory aesthetic images to counterbalance the violence of their social environments; the poems are always more attentive to parts than to wholes, to broken metonymies than to integrative metaphors.²⁰⁷

En el momento en que se reconoce que el esfuerzo por “alcanzar” o por llevar la atención hacia un afuera concreto –cuya violencia no se pretende compensar o negociar por medio del carácter “estético” de la imagen poética– está en función de poner en evidencia los límites del lenguaje, se está reconociendo también que la aparición –como representación o como irrupción– de ese afuera en el poema es incomprensible fuera de una preocupación explícitamente metapoética que produce una caracterización del poema y del lenguaje como tendidos hacia una finalidad que no logran llevar a cabo. Lo más difícil en este punto, sin embargo, es entender el estatus que se debe otorgar a eso que Clayton llama “surrounding situations”, porque su simple presencia como separadas del poema requiere de una preconcepción del lenguaje como representación que revela su dependencia a la formulación histórica de lo inefable. Ese afuera, en un primer momento, produce una imagen de trascendencia –relativa– de la que necesariamente deriva tanto su caracterización como “afuera” como su relación con un discurso acerca del poema; al presentarse como límite del poema, empero, deja de ser un objeto para él, transformándose en una metáfora del poema que identifica eso inefable con su expresión, atrayéndolo de manera definitiva al difuso espacio de lo indecible. Lo anterior, me parece, ocurre de manera casi inevitable porque, si al problema del “afuera”, que siempre implica una noción tácita de trascendencia relativa, lo relacionamos con una reflexión metapoética y autorreflexiva –como una crítica de la representación, por ejemplo–, esa misma reflexión metapoética requiere imaginar ese afuera como *propio* del poema, es decir, como subsumido a un proceso de significación, siendo que el poema, en realidad, lo presenta como una trascendencia absoluta que compromete su existencia y determina su propia necesidad en algo ajeno, en algo que no puede ni desea ni debe asimilar. Si además afirmamos, como hace Clayton, que la metáfora –a la que se le atribuye un poder de integración–, cede su lugar a la metonimia como figura que es capaz de llevar a cabo una reflexión sobre (o una representación de) el mundo que “rodea al poema” –y olvidamos, por un segundo, que los poemas, en tanto inscripciones, forman de hecho parte de un mundo y lo modifican– en términos de una crítica a su dimensión referencial, lo que en realidad

²⁰⁷ Clayton, Michelle, *Poetry in Pieces: César Vallejo and Lyric Modernity*, Berkeley-Los Ángeles, University of California Press, 2011, p. 14.

está pasando, a mi modo de ver, es que se pone en evidencia que el lenguaje poético –por lo menos el de Vallejo–, más bien que privilegiar la metonimia sobre la metáfora como poder de integración, obliga a concebir a la metáfora (y al lenguaje poético mismo) como poder de desintegración o, en un sentido no muy distinto al planteado por el pseudo-Dionisio, de semejanza. Es como si el poema, por medio de la consciencia de su propia naturaleza excesiva, nos insinuara que, justo en la misma medida que no puede establecerse una identidad ontológica de los enunciados del lenguaje con sus referentes en un mundo, tampoco puede asumirse la identidad de esos referentes –de esos mundos, lingüísticos o extralingüísticos– consigo mismos.

Al leer versos en que el poema nos pregunta si, en lugar de “eternidad”, el hombre ha de “sucumbir” en la materia, miserable y privada de finalidad, de lo cotidiano y lo inmediato, es imposible no sentir que las grandes categorías asociadas a la trascendencia son solamente nombres y que esta última es o bien la palabra más hueca o bien la más imposible –al punto del ridículo– de las aspiraciones humanas. Lo anterior, sin embargo, no sólo no expulsa el problema de la trascendencia de una reflexión que, no hay que olvidarlo, se expresa como una pregunta a la que no se pretende otorgar respuesta alguna, sino que hace aun más virulento su alcance, situándolo en la dirección frecuentemente no admitida de lo ínfimo, de lo ridículo, lo innecesario y, de manera muy particular, de lo imposible. Ese poema reconoce una interpelación silenciosa en la emergencia constante de objetos indeterminados en el poema, que termina por romper cualquier vínculo de la trascendencia con sus nombres –“eternidad”, por ejemplo, pero también con todo aquello que se invoca como propio del mundo y ajeno del lenguaje–, volviéndola curiosamente ubicua, oculta o manifiesta en los múltiples disfraces de lo indecible. La visión de lo histórico, entonces, parece siempre intentar colmar las desgarraduras producidas por una fuerte tensión entre “el decir y el callar” característica del proceso de inscripción del poema y, por lo tanto, se vuelve cada vez más difícil de discernir del lenguaje poético mismo.

Uno de los aspectos más inquietantes de este grupo de formulaciones poéticas de Vallejo es que, en el escenario de lo roto, en ese basurero o en ese incendio, el sujeto de la enunciación – en este caso un “nosotros”– pierde anclaje en su corporeidad, de la que naturalmente depende la posibilidad humana de la enunciación, corriendo la misma suerte que los pájaros, el peine o el pañuelo manchado. Se percibe de forma fragmentaria: un ojo primero, luego otro ojo; luego, no sin dificultad, un conjunto, la mirada o el rostro, compuesto y descompuesto al mismo tiempo, cuya integración en una misma entidad requiere del reconocimiento de un elemento común en cada una

de sus partes –el sufrimiento– que, por otra parte, es necesariamente inaccesible por medio del lenguaje: “ni palabra!”. Esto podría implicar una visión del sujeto de la enunciación poética opuesta a la que dibuja al-Mala’ikah, donde un “yo”, unitario, se encuentra sustraído del tiempo, esencia oculta en la oscura noche de lo incognoscible o en las profundidades inaccesibles de la lengua, contemplando, desligado e indiferente, el paso de las eras, mientras que en Vallejo pareciera encarnarse en una corporeidad lo mismo concreta que desintegrada, quedando su esencia –de tenerla– por completo indeterminada, por completo potencial.

La contraposición de estas dos maneras de reflexionar sobre el sujeto de la enunciación poética, sin embargo, no debe pasar por alto una relación común con lo indecible (el sufrimiento, la vida rota, disgregada en las fauces de un incendio) que entra en conflicto con el continuo histórico como concepción privilegiada del tiempo, y tal vez no sea descabellado sugerir que, en ambos poetas, esa irrupción de lo indecible haga que la corporeidad de la voz lírica entre en disputa y, con ella, la idea del poema como inseparable del problema de la experiencia. La desintegración y conflictiva reintegración del rostro en Vallejo coincide con “el grito de lo roto”, los ecos de una vida aplastada por la historia, de una experiencia disgregada entre nombres y números que, en al-Mala’ikah, se escucha levantarse desde el torbellino de los acontecimientos, inaccesible detrás las cifras del calendario, de todo esfuerzo de organización y racionalización. Porque cuando el “yo” lírico “romántico” de al-Mala’ikah se sustrae de la historia, no se produce, como se ha insistido, su institución en esencia atemporal ni en concepto; no se alude nunca a una esencia, sino a una voz concreta “negada por el tiempo”, exiliada de él; a un estado de expulsión incesante, una transitoriedad sin límite, refugio ni asideros: “Y el viento me pregunta ¿quién soy yo? / Soy su aliento perplejo, a quien negara el tiempo: / como él, no estoy en ningún sitio, / en transcurso sin fin”²⁰⁸. Aunque el punto de referencia, en esta poeta, se sitúa en una trascendencia, por necesidad impersonal, del “yo” del poema como opuesta a la enunciación de un “yo” desde la historia, mientras que en Vallejo ese “yo” se identifica con fuerza con la escritura misma y cede su lugar a figuras puramente negativas de la trascendencia²⁰⁹, es claro que en ninguno de los dos casos la enunciación

²⁰⁸ al-Mala’ikah, Nazik, *Šaḏāyā wa-ramād* [Astillas y cenizas] en *Diwān, Op. cit.*, p. 115.

والريخ تسأل من أنا / أنا روحها الحيران أنكرني الزمان / أنا مثلها في لا مكان / نبقي نسير ولا انتهاء

²⁰⁹ Piénsese por ejemplo en su soneto *Intensidad y altura*, donde el problema de lo impronunciable que lo domina se introduce siempre en el contexto de una reflexión sobre la escritura como inscripción y proceso corporal: “Quiero escribir pero me sale espuma, / quiero decir muchísimo y me atollo; / no hay cifra hablada que no sea suma, / no hay pirámide escrita, sin cogollo”.

poética se puede identificar ni con una concepción del tiempo puramente histórica, con el centro de gravedad que proporciona el aquí y el ahora de la enunciación, ni con una esencia atemporal: ambas voces coinciden en que, entregadas al tiempo, se deshacen al intentar nombrar al mundo o a sí mismas; si a ambas subyace una noción de sujeto, lo único que caracterizaría a este último sería, en realidad, su privación, su restarse de lo que hay, de un mundo, o restar a ese mundo de sí mismo, como tratando de abrirlo hacia otra cosa, de no ser otra cosa salvo la apertura misma; para ambas, el aquí y el ahora desde el que alguien habla son ninguna parte, y ambas, también, coinciden en su ausencia o en su progresiva desaparición del poema como acontecimiento entregado a un momento histórico o como fruto objetivo, incluso material, de un proceso de escritura. Ese elemento común, finalmente capaz de integrar la visión del rostro en Vallejo, no puede reducirse a ser, máscara y persona, la manifestación del sujeto, anclaje anónimo de una abstracción; ese rostro no puede tampoco ser recibido en tanto suma de datos sin deshacerse en pedazos. Ese algo “en común” no es, bajo ninguna circunstancia, una abstracción; no es, ni siquiera, *algo*: es la fisura que lo indecible abre por el lenguaje para que nazca, sobre la superficie homogénea del tiempo, el aquí y el ahora, que es el ninguna parte, de la enunciación.

Las distintas maneras que he examinado de encarar la situación de la enunciación poética en relación con su historicidad y con concepciones de lo histórico propias de la modernidad, por contrarias que puedan parecer, no se entienden, en resumen, fuera de las contradicciones que les impone la irrupción de lo indecible, y especialmente las que impone esta última sobre la organización histórica y moderna del tiempo. El carácter conflictivo del poema reside en una doble visión del lenguaje que atraviesa lo mismo las instituciones de pensamiento poético (por ejemplo, las distintas maneras de interpretar la representación del sujeto del poema) que su propio proceso de inscripción: por un lado, una concepción del lenguaje poético como fundación del tiempo que, por otro lado, produce siempre la consciencia de su carácter negativo en relación con la historia. Estos dos aspectos, por supuesto, implican de una manera u otra la presencia incómoda del problema de la trascendencia, pero ya no en su referencia a lo inefable, sino ahora codificado en el sentido de la noción de lo indecible. Al plantear que el poema reflexiona sobre lo indecible en términos de los límites, por ejemplo, de la representación de algo, no siempre se enfatiza que eso implica no tanto un proceso paralelo en que el poema reflexiona sobre sí mismo en términos de una crítica de la representación, sino como una crítica de la palabra “algo”. Ese “algo”, el disputado objeto posible o imposible del poema, requiere examinar la manera como se establece, en la modernidad, la

correlación, en el fondo de fuerza, entre la experiencia y su expresión. Este par de términos tienen una impronta determinante sobre el desarrollo de la concepción moderna del poema y son, también, particularmente difíciles de precisar en la dirección de la poesía, porque los elabora de manera al mismo tiempo contraria que dependiente de sí: si por un lado constituyen la manera más evidente como se ha vinculado al poema con el problema del conocimiento, por otro lado señalan hacia el sentido preciso, sentido inverso al de la formulación de esos conceptos, en que el poema inscribe la trascendencia en el pensamiento poético de la modernidad.

Tercera parte: el exilio de la trascendencia en el poema moderno

La parte final de esta tesis tiene por objetivo reflexionar sobre los modos de inscripción de la trascendencia en el poema moderno y, de manera más específica, sobre las implicaciones de pensar ese problema a través de una concepción de la poesía como expresión de lo indecible. En la emergencia de esta noción, la de una expresión de lo indecible, se articulan de manera discordante una serie de aspectos clave de la formación del pensamiento poético de la modernidad: la coincidencia, por no decir la dependencia, de una concepción del sujeto con el esfuerzo por formular una esencia y un ethos de la poesía, su codificación problemática en una idea de género, la lírica, o la asimilación imposible de las prácticas poéticas en una visión totalizante, sistémica –correlativa de un presupuesto de autonomía de la obra de arte–, del lenguaje, la cultura y la historia. El tipo de relación que el pensamiento poético establece entre el concepto de expresión y la noción de lo indecible no es, empero, unívoca y, desde un inicio, hablar de una expresión de lo indecible sugiere una manera de concebir el problema de la trascendencia que se impone sobre la poesía en, por lo menos, dos sentidos diferentes: por un lado, el que recuerda la impostura de la expresión, el límite positivo que la revela como mediación impotente, como institución ella misma, o como máscara; por otro, el de inscribir de manera positiva, en este mundo, un imposible que, de otro modo, no sería sino el residuo negativo de alguna forma de racionalidad.

Si la noción de lo indecible irrumpe tanto en la escritura como en las instituciones de pensamiento poético modernas, es menester ahora mostrar que la inevitabilidad de esa irrupción, su carácter paradójico y su violencia contra el pensamiento moderno, tiene lugar, hasta cierto punto, en concordancia con el concepto mismo de expresión y, de manera más precisa, de su crisis en el seno de un dispositivo de conceptos que no reconoce en el poema sino una proyección, un teatro de sombras. En lo relacionado con ese dispositivo moderno, el concepto de experiencia es de singular importancia al momento de rendir cuenta de una expresión de lo indecible: cuando se piensa la experiencia frente a frente a los poemas, no es sencillo separar su “objeto” del proceso expresivo mismo, de tal suerte que, al no poderse codificar como su objeto, debe o bien suprimirlo o bien reformularse como experiencia de lo otro en la expresión, que es siempre impropia del sujeto expresivo. Ahora bien, ese concepto de expresión en que naufraga –o nace– la experiencia, implica

ya por sí mismo que la consciencia extrema de los límites del lenguaje no se presenta, en el poema moderno, sino en relación con una concepción del lenguaje como poética –en el sentido más ontológico, o incluso ontogenético, del término– inmanente. En las siguientes páginas, quisiera argumentar que la cuestión de la expresión poética no sólo no logra contenerse en los márgenes de una poética inmanente, sino que implica una caracterización de la alteridad como trascendencia radical.

Capítulo VI. El concepto de experiencia poética

Y yo que me cobijaba en las palabras como en los pliegues de la revelación
o que fundaba mundos de visiones sin fondo para sustituir los jardines del edén
sobre las piedras del vocablo.
¿Y no he intentado acaso pronunciar hacia atrás todos los alfabetos de la muerte?
¿No era ese tu triunfo en las tinieblas, poesía?

Olga Orozco²¹⁰

A lo largo de la segunda parte de la tesis, intenté describir en qué sentido la poesía se transforma, durante la modernidad, en un espacio al que se exilia la reflexión sobre la trascendencia, y que crea o recrea, desde un anhelo secular, una difícil –antigua y nueva– identificación con ella. Lo anterior produce un escenario donde la gran cuestión de la trascendencia casi no puede pensarse ya sin referirla sistemáticamente a una tensión entre la expresión poética y una temporalidad histórica a la que se sabe entregada pero de la que incesantemente se fuga, atravesándola, porque incesantemente la origina. La trascendencia se aparece en un primer momento, de tal suerte, ya no en una participación existencial con una expresión finita y limitada, su modo de ser como expresión, sino como el ocultamiento de toda clase de contenidos indecibles en la temporalidad de la expresión metafórica, cuya “forma de expresión” paradigmática, subsistente a través de la historia como institución y como ruina al mismo tiempo, es el poema. El poema entonces, para el pensamiento poético, pronto sufre un destino semejante al de esos “contenidos”, cuya propiedad indecible termina por compartir: queda en un estado constante de indefinición –colmado fugazmente por nombres y discursos– que el pensamiento poético estipula como su propia negatividad, es decir, como parte de una necesidad interna –en un principio lógica, pero misteriosamente semejante de esa otra necesidad que identificamos con el hambre o con la sed– que le permite determinarse a sí mismo.

Esta manera de plantear las cosas, si bien esquemática, hace posible sugerir que, al enfatizar el carácter fundacional del lenguaje poético en relación con la historia, la modernidad no sólo no logra reducir la concepción cultural de la poesía y del poema –por ejemplo, por medio de su determinación como género o de su caracterización a través de conceptos sumamente abstractos como el de una función poética del lenguaje– a la necesidad histórica en que se engendra, sino que estipula de manera contingente esa necesidad, desde el interior del poema, como el objeto de una

²¹⁰ Orozco, Olga [1987], “Al final era el verbo” [*En el revés del cielo*] en *Poesía completa* (ed. Ana Becciù), Buenos Aires, Adriana Hidalgo editores, 2012, p. 385.

experiencia que refiere, al mismo tiempo, al contenido proposicional de una expresión lingüística. La disputada excepcionalidad de la poesía lírica al interior del pensamiento poético moderno, su resistencia feroz a la definición, aunque se puede explicar de manera tal vez demasiado apresurada describiendo los rasgos alienados de la formación histórica –que es siempre en realidad una reformulación, una hibridación incesante de la escritura– de un género literario, o de una idea u otra de género literario, exige de continuo adaptaciones tan específicas, tan –si se quiere– *ad hoc*, al dispositivo moderno de su estudio, que obliga a preguntarse en primer lugar si ese privilegio (con frecuencia equivalente a su descrédito) no se encuentra menos relacionado con algo en efecto propio de los poemas que con una serie de aspectos más bien propios de la formación histórica de una concepción del lenguaje –pero de suyo indigestos a sus formulaciones teóricas– que no se pueden traer a la superficie sino a través de los rasgos imprecisos del concepto de lírica como, en el mejor de los casos, su puesta en escena o, en el más disruptivo de ellos, como su parodia en los poemas.

Esto, por supuesto, hace necesario traer de vuelta no sólo la discusión general sobre el estatus excepcional que las instituciones de pensamiento poético otorgan a la poesía a lo largo de la historia, sino intentar examinar la manera como se produce esa excepción, durante la modernidad, por medio del dispositivo conceptual a través del cual se lleva a cabo la interpretación de los textos literarios y que ellos mismos elaborarán, como tengo por intención sugerir en las siguientes páginas, en la dirección específica de una reflexión sobre la trascendencia. Así, si hay un nuevo concepto subyacente a los esfuerzos de teorizar la poesía a lo largo de la modernidad (concepto por medio del cual se introduce tanto la necesidad de codificar su especificidad en una idea de género como la consciencia de su carácter excepcional) es, de manera concreta, el de experiencia. Y esto porque se le articula inevitablemente –como ya he señalado superficialmente a lo largo de este trabajo– a través de una manera de entender el problema del conocimiento en tanto dependiente de una concepción del lenguaje que prioriza y toma como punto de partida para reflexionarlo (incluso si la finalidad es desmontarlo) su función referencial y su estructura lógica.

Si se da crédito a esta manera de plantear las cosas, se hace pronto necesario indicar que ese carácter excepcional de la poesía que la modernidad explota al momento de teorizarla, a través de la especulación sobre lo lírico y más o menos a partir del siglo XVIII, no puede tomarse ya como el efecto de un exilio efectivo de la trascendencia en ella, sino, en realidad, de su integración a un nuevo orden de conceptos, a un nuevo vocabulario filosófico, por medio de una noción tácita de lo indecible en tanto objeto referencial –desconocido, oculto o imposible, pero objeto– identificado

con una elaboración prioritariamente empirista, cuyo origen y fin es el sujeto, del concepto de experiencia. Lo que parece ocurrir aquí es que la identificación de lo indecible con el poema, la ambigüedad de su atribución, se debe a que no puede pensarse de manera separada de una identificación de eso indecible –un tránsito “expresivo” de lo interior indecible hacia a lo exterior dicho– con la experiencia. Y entonces eso que, en un principio, se aparece como un exilio de la trascendencia en la poesía, la visión de una trascendencia exiliada en el nunca del poema, cuya promesa de retorno exigiría la transformación –imposible y por lo imposible– de una forma de racionalidad a la que compromete, no se trataría ahora sino de un arresto domiciliario²¹¹, donde su permanencia en su interior se revela indisociable de ese orden, porque su negación –o la negación, de manera general– es el procedimiento por excelencia que, por un lado, lo afirma, lo vuelve necesario, y por otro, lo proyecta en el tiempo, más allá de su factualidad, hacia un fin en el que habría de completarse, como historia, en la historia. En este último sentido, lo que se describe es un movimiento bien conocido donde la exterioridad –que se puede codificar, de manera intercambiable, como indecible o inefable– se presenta como un elemento constitutivo de la formación de la consciencia de un sujeto, que la abarca o incluso la produce en sí mismo, y por lo tanto la poesía no sería sólo la fuerza (o una de las *expresiones* posibles de esa fuerza) antagónica que desencadena su institución –más prometida que cumplida– como absoluto, sino el síntoma de una expresión que, al prefigurar sus transformaciones, va rindiendo testimonio de todos sus naufragios.

En este escenario, las instituciones del pensamiento poético modernas tienden a presentar en su historia a la poesía como un hecho de pura interioridad indisociable de un concepto de experiencia, o más propiamente, como la expresión de esa interioridad, es decir, como la codificación legible –condenada al fracaso– de aquello que, en la experiencia, en *una* experiencia, es en efecto singular e irreplicable. Y si cobra los rasgos de un espacio de exilio, ese exilio es siempre de sí mismo en sí mismo: del pensamiento en el pensamiento, de la historia en la historia, de la poesía en la poesía. Tomando en consideración lo anterior, el carácter excepcional que las instituciones de pensamiento poético otorgan a la poesía (y que la relacionan lo mismo con nociones de privilegio o descrédito, de triunfo o de derrota, de fuerza o debilidad, de infinitud o límite) debe ser

²¹¹ Tomo, para intentar trazar la situación de la poesía en la modernidad, la precisa distinción entre “exilio”y “arresto domiciliario” propuesta por Silvana Rabinovich (“Exilio domiciliario”: avatares de un destierro diferente” en *Athenea Digital*, Vol. 15, N.4, 2015, p. 330) que elabora, desde la ética heterónoma, el concepto de exilio para reflexionar sobre las experiencias de migración y desposesión de la tierra –y de extrema vulnerabilidad, en general– de vastos colectivos humanos a lo largo y ancho del planeta.

entendido en la modernidad, con toda propiedad y con implicaciones políticas inevitables, como un tipo específico de relación inclusión-exclusión²¹², donde un proyecto intelectual y un orden discursivo asimilan (o estipulan poéticamente desde su interior) una idea de exterioridad o incluso de trascendencia como propia de la poesía para entonces, y sólo entonces, poderla producir simultáneamente como excepción y ejemplo²¹³, es decir, como garante de la propia legitimidad y coherencia de ese proyecto. Si la poesía adquiere una dimensión negativa, en verdadera concordancia con el legado espiritual de la apófasis, ésta debe revisarse cuidadosamente porque estaría cuestionando de manera explícita no sólo un conjunto de postulados más o menos canónicos en torno al binomio lenguaje / trascendencia que sobreviven bajo el disfraz secular del poema, sino el esquema teórico que permite declarar su excepción (excepción simultánea tanto de la literatura como del orden social) en primer lugar. La situación es irritante, pero es un punto de partida que no se deja reducir a la necesidad interna, histórica y filosófica y política, desde la que se decreta la excepción moderna de la poesía: el problema de lo indecible en ella, entonces, debe ser imaginado en un sentido contrario al de su excepción, un sentido que tampoco es reducible a la tradición de la apófasis y su posterior institución en teología negativa, y en las siguientes páginas quisiera proponer un contexto de lectura que permita sugerir que esa negatividad no es ni simbiótica ni residual ni el puro desorden inmanente del proyecto ontológico de un orden discursivo, sino justo el indicio que permite pensarla como, por emplear la terminología de Lévinas, un decir exterior, un encuentro comprometedor con una trascendencia radical.

¿Cuál es ese esquema teórico al que me refiero que permite declarar la excepción de la poesía a lo largo de la modernidad? En su formulación más simple, consiste en la idea de que la

²¹² Giorgio Agamben describe la lógica subyacente a la excepción, que elabora en el contexto del concepto jurídico-político de Estado de excepción, concepto “teológico secularizado”, acuñado por Carl Schmitt, de aterradora historia y de singular importancia para la teoría del Estado moderno: “... the exception is here situated in a symmetrical position with respect to the example, with which it forms a system. Exception and example constitute the two modes by which a set tries to found and maintain its own coherence. But while the exception is... an *inclusive exclusion* (which thus serves to include what is excluded) the example instead functions as an *exclusive inclusion*”. Agamben, Giorgio, *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life* (trad. Daniel Heller-Roazen), Stanford, Stanford University Press, 1995/1998, p. 21.

²¹³ Este aspecto ha sido notado de manera aguda por Octavio Paz (quien no supo ser un poeta paria o criminal, pero sí “ejemplar”) como una determinación del quehacer poético durante la modernidad: “Los ‘poetas malditos’ no son una creación del romanticismo: son el fruto de una sociedad que expulsa aquello que no puede asimilar (...) De ahí también que los poetas no vivan, por primera vez en la historia, de su trabajo. Su labor no vale nada y este *no vale nada* se traduce precisamente en un *no gana nada* (...) Esta situación se confunde con el nacimiento de la sociedad moderna: el primer poeta loco fue ‘Tasso’; el primer ‘criminal’, Villon. Los Siglos de Oro están poblados de poetas mendigos y la época isabelina de líricos rufianes”. Paz, Octavio, *El arco y la lira*, Ciudad de México, FCE, 1956/1998, pp. 232-33. *Cursivas del autor.*

poesía es la codificación de un tipo singular de experiencia y, de manera derivada, del objeto de un tipo de experiencia “interior” irrepetible e inaccesible (de ahí que la modernidad haya preferido llamarla “de lo inefable” antes que “indecible”) *por medio* de su expresión en el lenguaje. La articulación de ese tipo específico de experiencia como definitorio de un género, dicho nuevamente de manera reductora, se explica hasta cierto punto por una confluencia determinante, en la institución moderna de la lírica (que ya a lo largo del siglo pasado anuncia de diversas formas una extinción que nunca se consuma), de dos dominios teóricos y culturales: el de la mística moderna, por un lado, y el de la estética como campo filosófico específico asociado con fuerza (aunque no limitado) a la expresión artística, por otro. Como es evidente, la emergencia de ambos dominios no es de ninguna manera simultánea, y existen buenas razones para pensar que –por lo menos en el caso del poema– es a partir de las preocupaciones de la mística moderna que se reformulan los conceptos, especialmente el de experiencia, a través de los cuales se da forma a una noción de “lírica” y a un concepto de poesía asimilable, posteriormente, a los presupuestos epistemológicos de la naciente estética. Lo anterior puede plantearse no sólo en términos meramente históricos, sino porque a la mística moderna subyace una serie de razonamientos en torno al lenguaje, difíciles de separar de las tradiciones de la apófasis, que la atan con tal fuerza al problema de la expresión poética que, al momento de elaborarse de manera más o menos autónoma el problema de la poesía a través del concepto de lírica, no puede evitar valerse justamente de las problemáticas de la mística moderna para llevar a cabo su determinación genérica.

La mística, o la noción de mística, a la que aludo es de particular importancia para plantear este problema con claridad, y tiene rasgos históricos bien precisos que debo resumir groseramente. La mística europea, como la describe Michel de Certeau, en tanto dominio conceptual y fenómeno “específico” de la modernidad naciente en ese continente, pasa de ser, como lo fuera durante la antigüedad y la Edad Media, el adjetivo descriptivo para cierto tipo de prácticas y reflexiones en torno a la trascendencia, a instituirse, durante los siglos XVI y XVII, en un sustantivo, el nombre propio de una ciencia²¹⁴ que canaliza las preocupaciones prioritariamente exegéticas de la apófasis²¹⁵ en torno a los límites de la expresión hacia su codificación en el sentido del sujeto, es decir,

²¹⁴ De Certeau, Michel, *La fábula mística* (trad. Jorge López Moctezuma), Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 1984/2010, p. 122.

²¹⁵ Es significativo que la importancia que da de Certeau a la tradición de la apófasis y en particular al corpus del Pseudo-Dionisio se equipare justamente a la importancia de Hegel para la filosofía moderna, como resumía en una entrevista: “Ma thèse, c’est que le discours dyonisien a eu, par rapport à la science mystique de XVI^e et XVII^e siècles,

como una relación directa y específica entre trascendencia y experiencia a la que subyace una concepción del lenguaje que prefigura para luego asimilarse a las preocupaciones y los valores del concepto moderno de lírica. Este nuevo dominio conceptual que se elabora de manera paralela a la mística moderna requiere, en su aspecto más estructural, una cierta subordinación del concepto de expresión –referido de manera privilegiada al lenguaje– al de experiencia: la mística, al intentar rendir cuenta de un tipo específico, singularísimo (“irrepetible”) de la experiencia del sujeto (y capaz de atribuirle a él mismo, pero de manera engañosa, las cualidades de “singular e irrepetible”), la experiencia de la divinidad absolutamente trascendente, precisa elaborar previamente esa trascendencia en tanto objeto referencial determinante de la experiencia y, por lo tanto, como origen y contenido de su expresión, es decir, requiere haber transformado el problema de la expresión en un problema lingüístico y, en particular, haberlo subordinado a una teoría de la representación. Escribe de Certeau:

La experiencia, en el sentido moderno del término, nace con la desontologización del lenguaje, a la cual corresponde también el nacimiento de una lingüística. En Bacon y en muchos otros, esta lingüística se sitúa frente a la lengua, como algo que responde por ella y la verifica. Esta separación entre una lengua deíctica (que muestra y/o garantiza) y una experiencia referencial (que escapa y/o garantiza) estructura a la ciencia moderna, incluyendo a la ciencia mística.²¹⁶

La idea de un proceso que altera la concepción del lenguaje, que lentamente lo priva de –o que, desde mi perspectiva, altera profundamente su– estatus ontológico es, entonces, el escenario más directo que permitiría entender en qué sentido ha de teorizarse el fenómeno poético durante la modernidad alrededor de un concepto de experiencia del todo acorde con una concepción del lenguaje que prioriza su función referencial como fundamento o precondition de su análisis. Ahora bien, aunque esta articulación moderna de la mística permite traducir las preocupaciones religiosas heredadas de la apófasis en los términos de una nueva concepción de la ciencia y del lenguaje, no puede ser pensada como un mero efecto de esos cambios seculares, sino como su causa, revelándose constitutiva de sus contradicciones internas. Esta amalgama de problemas, si se la lleva al terreno de las teorías modernas, también de origen europeo, de la lírica, no tiene un tránsito

une fonction analogue à celle qu'a eue le discours hégélien dans l'élaboration philosophique allemande du XIX^e siècle. Il a découpé et articulé un champ spéculatif.” Cifali, Mireille y de Certeau, Michel, “Entretien. Mystique et psychanalyse” en *Espaces Temps*. 80-81, 2002, p. 161. Véase la exposición detallada de esta tesis en De Certeau, *La fábula...* *Op.cit.*, pp. 97-137.

²¹⁶ *La fábula...* *Op.cit.*, p. 151.

histórico sencillo –en particular porque va intentar diferenciarse, casi con desesperación, de la mística– pero subsiste en ella como un pregunta que, en sus rasgos más abstractos, intenta ceñir al poema a través de una pregunta por su “qué” que habrá de responderse, de manera afirmativa o negativa, tomando como punto de partida la experiencia de un sujeto. Esta cuestión ha sido analizada de manera profunda por Philippe Lacoue-Labarthe quien, en referencia a la poesía de Paul Celan, enfatiza la confluencia del proceso de formación filosófica del concepto moderno del sujeto con la institución de la lírica, en tanto esfuerzo de caracterización de los modos particulares de la experiencia del primero, cuya “expresión” más directa es el carácter intraducible y críptico del poema:

La question que je me pose est donc bien celle du sujet : cancer du sujet, *ego* ou masses. Parce que c’est bien la question de qui pourrait, aujourd’hui (*heute*), parler une autre langue que celle du sujet, et témoigner de — ou répondre à — l’ignominie sans précédent dont fut — et reste — coupable l’ « époque du sujet ». Mais parce que c’est aussi, indissociablement, depuis au moins Schlegel et Hegel, la question du lyrisme : le lyrisme est-il ou non un genre « subjectif » ? Et c’est en somme la question de la singularité bannie du sujet ou, cela revient au même, la question de l’idiome, du « pur idiome », si une telle chose peut exister : est-il possible, et faut-il s’arracher à la langue de l’époque ? Et pour dire quoi ?²¹⁷

Ya aquí Lacoue-Labarthe señala hacia la interdependencia histórica de la idea de una singularidad de la experiencia, asociada a la vivencia inmediata, irrepetible e interior, del sujeto (la célebre *Erlebnis* que dominaría las elucubraciones teóricas decimonónicas en torno a la lírica) en algo que podría llamarse “expresión pura”, *idiome*, característico del poema en tanto catalizador de esa experiencia, que permite a este pensador proponer una desarticulación total de la *Erlebnis* en y por el poema. Desde la perspectiva que he venido enfatizando, este importante argumento de Lacoue-Labarthe señalaría como ilusoria la citada desontologización del lenguaje, porque ese “qué” del poema debe entrar en un proceso –denominado con frecuencia, en la literatura sobre la apófasis, “de regresión referencial”– donde ya sólo puede ser señalado en el poema mismo, haciendo que experiencia y poesía se impliquen mutuamente en la expresión. Sobre esta última cuestión, hasta cierto punto contradictoria, que enfatiza Lacoue-Labarthe para encarar la impenetrabilidad interpretativa del poema moderno, he de volver inevitablemente más adelante, pero debo detenerme en esa curiosa imbricación conceptual entre la singularidad del poema y la singularidad de la

²¹⁷ Lacoue-Labarthe, Philippe, *La poésie comme expérience*, Breteuil-sur-Iton, Christian Bourgeois Éditeur, 1986, pp. 24-25.

experiencia, de raigambre mística, de la que derivan sus observaciones. La experiencia, entendida con un proceso englobante que codifica la exterioridad como objeto de conocimiento del sujeto, pareciera preceder y por tanto originar al poema en un sentido que no es únicamente, no en un primer momento, el de proporcionar a su interpretación un asidero firme en la función referencial del lenguaje, sino el de un suplantar, un traducirse mecánicamente sobre el proceso incontrolable y caótico de la expresión, facilitando su integración y organización al interior de una concepción tácita del lenguaje como representación. De lo anterior se deriva que –nocionalmente– la expresión se entienda de manera predominante como la exteriorización de un “algo”, lo expresado, y que, en consecuencia, se la imagine como una suerte de puesta en movimiento de la experiencia sobre una escenografía de signos cuya función –no necesariamente primaria, pero que termina por confundirse a veces con su finalidad– es ora la de comunicar los contenidos de esa experiencia, ora la de servir como el andamiaje cognitivo que codifica la interpretación de un universo o de un estado de cosas, su percepción incluso, en un sentido y no en otro. Así, la oposición entre una concepción del lenguaje como dispositivo de representación y la consciencia de su carácter anterior a la percepción como poder de fundación del mundo o de organización de un conjunto de datos se presentan como estrictamente complementarias. De acuerdo con este razonamiento –si se quiere– burdo o reductor, el esfuerzo, propio de la mística, de expresar lo indecible, sugiere una suerte de indecisión entre pensar eso indecible como el contenido de una experiencia, que conduciría sistemáticamente a la aserción de lo inefable o a la transformación de lo indecible en enunciado (en *le dit*, lo dicho, de acuerdo con Lévinas²¹⁸), o pensarlo como expresión, que alteraría el estatus ontológico del lenguaje, especialmente del lenguaje poético, en relación con ese concepto de experiencia.

Simone Weil anotaba, a propósito de la idea de una experiencia de lo trascendente, que “cela semble contradictoire : et pourtant le transcendant ne peut être connu que par le contact, puisque nos facultés ne peuvent pas le fabriquer”²¹⁹. Entender que lo trascendente no sea posible sino “por contacto” siendo, al mismo tiempo, ajeno a “nuestras facultades”, no es tarea sencilla durante la modernidad y nos sitúa de lleno, nuevamente, en el terreno de la apófasis porque exige, en efecto, desmenuzar esas facultades, particularmente las sensibles, y, de manera particular, el

²¹⁸ Lévinas, Emmanuel, *Autrement qu'être ou au delà de l'essence*, La Haya, Martinus Nijhoff, 1974, especialmente pp. 6-8. Lévinas se guarda de dar al *dire*, al aspecto fundacional y prelingüístico del enunciado, un valor negativo, como aquí hago. Sin embargo, lo indecible aludiría a la acción corrosiva de ese *dire* sobre *le dit*, sobre su capacidad de *contener*, cuya codificación histórica, como señala el propio Lévinas –la apófasis– ha sido, fatalmente, negativa: un proceso de conceptualización que aspira, simple y llanamente, a suprimirlo.

²¹⁹ Weil, Simone, *La pesanteur et la grâce*, París, Plon, 1948/2012, p. 198.

estatus de “inmediatez” que se asigna a lo experimentado, asociado “al contacto”. Tanto poesía como mística exigen, entonces, una reformulación contraintuitiva del contacto y de la proximidad como efectos de la expresión, que no depende de ese conjunto de facultades y que es capaz de integrar y desintegrar el dominio entero de lo sensible: lo inmediato se muestra, de tal forma, no sólo como lo mediado por excelencia, sino como lo asimilado a una facultad y, por tanto, al medio mismo, que lo contiene²²⁰. Así, pensar la trascendencia en tanto objeto de una experiencia, que parecería en un principio imponer un límite absoluto a la posibilidad de su enunciado, imposibilitándolo, ha de resolverse, tarde o temprano, en su confusión existencial con él.

Desde el punto de vista de una comprensión de lo inefable como el objeto de un tipo de experiencia, decir que su expresión es, en apariencia, o imposible o paradójica, es consecuencia de un haber afirmado primero, por ejemplo, que la experiencia de un principio radicalmente trascendente sería (de ser posible), de hecho y no sólo en apariencia, o imposible o paradójica. Dicho de otro modo: se efectúa una separación infranqueable entre la esfera del lenguaje entendido como sistema de signos (asociado inadvertidamente a la expresión, donde la posibilidad o imposibilidad de expresar “algo” en el lenguaje no guarda ningún tipo de relación de necesidad con un dominio referencial exterior a ella) y una esfera, digamos, ontológica (asociada deliberadamente con la experiencia, donde la posibilidad de conocer o experimentar “algo” se encuentra en una relación de necesidad con ese dominio referencial, que determinaría solamente, por tanto, el valor de verdad de lo expresado *como lenguaje*, pero nunca la posibilidad de enunciarlo). Si se asume que la poesía de la modernidad asimila, incluso si parcialmente, los valores de la mística moderna a través de su codificación conflictiva en la lírica, no debe extrañar entonces que, al igual que ocurre con la apófasis cuando se enfrenta con los enunciados metafóricos del texto revelado, la dimensión referencial del lenguaje con la que en todo momento se identifica la experiencia termine por producir, en el texto poético, su confusión existencial con la de la expresión. Ese dominio referencial se articula en el poema moderno él mismo como lenguaje y, sobre todo, como cuerpo; un productor de textos que la imaginación poética se empeña –triunfo o derrota de la poesía– en desintegrar; en escribirlo “al revés”, en desdecirlo.

²²⁰ Esta idea la tomo nuevamente de Lévinas, quien la analiza de manera particularmente crítica en referencia a la filosofía de Heidegger: “The setting forth of meaning –which experience cannot equal, even if it can invite it to recommence– must first name beings, proclaim them as this or that”. Lévinas, Emmanuel, “Language and Proximity” en *Collected Philosophical Papers* (trad. Alphonso Lingis), La Haya, Martinus Nijhoff, 1974/1987, p. 111.

“¿Y no he intentado acaso pronunciar hacia atrás todos los alfabetos de la muerte? / ¿No era ese tu triunfo en las tinieblas, poesía?”, le pregunta Olga Orozco con profunda duda a una racionalidad poética moderna cuya concepción del poeta como vidente –la alusión a Rimbaud y su “*dérèglement de tous les sens*” es inevitable– promete el futuro de la poesía como conocimiento de lo Real, *facultad* suprasensible asociada con fuerza a la visión; desgarramiento del mundo por el lenguaje que promete, en primer lugar, una restitución que no tiene lugar, como indica el título mismo del poema, sino al final del verbo, en la aniquilación catastrófica del dominio de los signos:

Como si fueran sombras de sombras que se alejan las palabras,
humaredas errantes exhaladas por la boca del viento,
así se me dispersan, se me pierden de vista contra las puertas del silencio.
Son menos que las últimas borras de un color, que un suspiro en la hierba;
fantasmas que ni siquiera se asemejan al reflejo que fueron.
Entonces ¿no habrá nada que se mantenga en su lugar,
nada que se confunda con su nombre desde la piel hasta los huesos?
Y yo que me cobijaba en las palabras como en los pliegues de la revelación
o que fundaba mundos de visiones sin fondo
para sustituir los jardines del edén sobre las piedras del vocablo.
¿Y no he intentado acaso pronunciar hacia atrás todos los alfabetos de la muerte?
¿No era ese tu triunfo en las tinieblas, poesía?
Cada palabra a imagen de otra luz, a semejanza de otro abismo,
cada una con su cortejo de constelaciones, con su nudo de víboras,
pero dispuesta a tejer y destejer desde su propio costado el universo
y a prescindir de mí hasta el último nudo.
Extensiones sin límites plegadas bajo el signo de un ala,
urdimbres como andrajos para dejar pasar el soplo alucinante de los dioses,
reversos donde el misterio se desnuda,
donde arroja a cada uno los sucesivos velos, los sucesivos nombres,
sin alcanzar jamás el corazón cerrado de la rosa.
Yo velaba incrustada en el ardiente hielo, en la hoguera escarchada,
traduciendo relámpagos, desenhebrando dinastías de voces
bajo un código tan indescifrable como el de las estrellas o el de las hormigas.
Miraba las palabras al trasluz.
Veía desfilar sus oscuras figuras hasta el final del verbo.
Quería descubrir a Dios por transparencia.²²¹

²²¹ Orozco, Olga, “Al final era el verbo” en *Poesía completa*, Op. cit., p. 385-86.

Algunos tópicos predilectos de la mística moderna parecieran subyacer a este poema²²², donde uno podría estar tentado a ver el esquema de una búsqueda trágica (donde el nacimiento del “yo” lírico representa la derrota del proyecto místico y la conformación triunfal del sujeto moderno) del conocimiento –“por contacto”– de un principio absolutamente trascendente. Aunque aquí pareciera situarse al lenguaje poético en una situación de mediación y obstáculo, como impidiendo el encuentro entre el sujeto de la enunciación y una trascendencia no representable, inaccesible, pronto se vuelve evidente que la concepción del lenguaje implícita en esa perspectiva no sólo no es homogénea, sino que se encuentra fisurada, desde su raíz, por el problema mismo de la poesía, cuya situación se vuelve extraordinariamente ambigua. Lejos de tratarse de una alegoría, la pregunta directa con que se interpela a la poesía por su “ser”, hace del lenguaje del poema un punto de encuentro imposible –pero inminente– no con el “qué” del enunciado y del conocimiento; no con el “qué” de una respuesta, sino con un quién que responda: el “quién” transparente, invisible, de la ausencia. El poema no se engendra en la poesía, no se contiene en ella ni se expulsa de ella: está ante ella, interrogándola. La poesía, que no pertenece de tal suerte al poeta y su poema, no se origina en él ni se integra a la materia del lenguaje como su pregunta, sino que, proveniente de ninguna parte, se dirige hacia el aquí y el ahora de la enunciación.

Me explico: aunque el uso de verbos como “tejer” y “enhebrar” sugieren una verdadera agencia –difícilmente imputable al sujeto lírico–, un verdadero poder instituyente y creativo de la del poeta sobre el mundo, y cuya contraparte negativa asume, en una misión apocatástica, el lenguaje poético (deshace lo hecho, descompone la materia del universo, como tratando, de manera paradójica, de restaurarlo), este poema sugiere una distancia abismal, que sólo franquea la poesía, entre lenguaje y trascendencia: mundo y lenguaje se confunden en una urdimbre indisoluble, como una suerte de velo que la poesía, de tal suerte ajena, descorre o desgarrar. Esa extranjería de la poesía se siente paradójica y debe contextualizarse: la separación entre el lenguaje como dominio del

²²² La cuestión de la mística se ha investigado a profundidad en la poesía de Olga Orozco y de Alejandra Pizarnik y se ha caracterizado en sentidos muy distintos. Las observaciones que aquí hago tienen como contexto los estudios de Cristina Piña y de Melanie Nicholson, quienes han dedicado enorme energía a estudiar las lecturas y las fuentes de estas dos poetisas y que permite reconstruir el mapa intelectual en el que se articulan sus respectivas escrituras como una reflexión sobre la trascendencia. Esto, por supuesto, permite observar el sustrato textual concreto de las muy diversas formas en que se reinsertan las tradiciones de la apófasis, e incluso tradiciones gnósticas y corrientes ocultistas nacidas del esoterismo europeo decimonónico y elaboradas por las vanguardias, especialmente el surrealismo, que permiten enmarcar de manera directa y determinante –como plantea especialmente Nicholson para el caso de Orozco– las preocupaciones de estas poetisas en el marco de estas tradiciones. Para una versión sintética de conjunto de estos planteamientos, véase Piña, Cristina, “Búsqueda, frustración y encuentro: poesía y trascendencia en Olga Orozco, Amelia Biagioni y Alejandra Pizarnik” en *Gamma*, N. 60, Universidad del Salvador, 2018 y Nicholson, Melanie, *Evil, Madness, and Occultism in Argentine Poetry*, Gainesville, University of Florida Press, 2002.

signo y el lenguaje del Ser, que este poema cuestiona, es del todo correlativa –justo como ocurría con el poema de César Vallejo– de una separación entre la palabra múltiple y finita, la palabra histórica, y el Verbo; no extraña, entonces, que la caracterización de la palabra múltiple en este poema dependa de una noción tácita de revelación, asociada a la poesía pero no al lenguaje, donde las palabras son “urdimbres como andrajos para dejar pasar el soplo alucinante de los dioses, / reversos donde el misterio se desnuda”²²³, es decir, donde la misión fundadora se descubre, súbitamente, como una usurpación: “sustitución” de los jardines del Edén por el vocablo, por la oquedad del signo. Ese gesto negativo de la poesía que restituye el lenguaje al Ser revelaría, en realidad, una verdadera “confusión” o imbricación ontológica entre la palabra y el mundo que no se deja ver claramente sino desde la perspectiva del fin, en el instante de su desintegración: “¿no habrá nada que se mantenga en su lugar, / nada que se confunda con su nombre desde la piel hasta los huesos?”²²⁴. Separar al nombre de la cosa, al lenguaje de la materia, se resuelve en la destrucción simultánea de ambos. La negación de la dimensión ontológica del lenguaje no se logra sino al costo de una descreación del mundo que presupone, circularmente, su imbricación primaria con el lenguaje: allí donde la palabra es un montón de andrajos, el mundo se descubre como un montón de andrajos; allí donde la palabra múltiple se interpone al verbo único como velo, allí también los objetos tangibles de la experiencia se vuelven obstáculo –“Miraba las palabras al trasluz”–, juego de transparencias; interrupción parcial en que se insinúa lo otro; promesa que –justo por depender del signo para proferirse– se encuentra de antemano rota. Ese proceso de desintegración del mundo como lenguaje, casi por necesidad, altera la estructura de la experiencia y produce formas de percepción paradójicas o desestabilizantes: “yo velaba incrustada en el ardiente hielo, en la hoguera escarchada”. El supuesto de una exterioridad cognoscible a través de las facultades sensibles se encuentra del todo sometida a la lógica interna de la expresión, que es metafórica y nunca nominal –“cada palabra a imagen de otra luz, a semejanza de otro abismo”–, y cuyo proceso de separación es, en realidad, un afirmar inevitable y circularmente su confusión. Es claro, en tal sentido, que en este poema de Orozco la idea, como la describe de Certeau, de una desontologización del lenguaje debe traer consigo, por la escritura del poema, la desontologización del universo. Del poema no puede suponerse que se enuncia desde la consciencia, una consciencia, que ya ha llevado a cabo una separación efectiva de ambas esferas.

²²³ Orozco, Olga, “Al final era el verbo” en *Poesía completa, Op. cit.*, p. 385.

²²⁴ *Id.*

En este contexto, el dominio de lo sensible y de lo visible comienza a adivinarse como un texto erosionado por la acción inclemente de la metáfora, como un tejido de ausencias, que busca restituir, en un gesto escatológico, su origen en su fin. En este vértigo metafórico que encadena el mundo al lenguaje, la voz poética, sin embargo, parece tener una posición algo más precisa y firme, como si fuera un eje: “mira” con el fin de “descubrir”—gestos que caracterizan la actitud del místico; gestos de una búsqueda de la verdad o de lo Real más allá de, como dice Alejandra Pizarnik—quien sostuvo con Orozco una amistad larga y un fructífero diálogo— “los fantasmas de las apariencias”. Vale la pena citar ese texto preciso de Pizarnik para leerlo a contrapunto del poema de Orozco:

La consciencia del fuego apagó la de la tierra. Mi visión del mundo se resuelve en un adiós dudoso, en un prometedor nunca.

Culpa por haberme ilusionado con el presunto poder del lenguaje.

Todo es un interior. Por tanto, el poema es incapaz de aludir hasta a las sombras más visibles y menos traidoras.

Hablar es comentar lo que place o disgusta. Lenguaje visceral constataador de los fantasmas de las apariencias.

Escribir no es más lo mío. Con sólo nombrar alcoholes temibles, yo me embriagaba. Ahora—lo peor es ahora, no el miedo a un desastre futuro sino la de algún modo voluptuosa constatación del presente infuso de presencias desmoronadas y hostiles. Ya no es eficaz para mí el lenguaje que heredé de unos extraños. Tan extranjera, tan sin patria, sin lengua natal. Los que decían: “y era nuestra herencia una red de agujeros”, hablaban, al menos, en plural. Yo hablo desde mí, si bien mi herida no dejará de coincidir con la de alguna otra suplicada que algún día me leerá con fervor por haber logrado, yo, decir que no puedo decir nada.²²⁵

En Orozco, la enunciación poética tiene una finalidad precisa mientras que el lenguaje proferido y el mundo percibido un estatus ontológico impreciso: las palabras múltiples, en oposición al verbo único o al nombre, al separarse de lo real, irrealizan también su referencia, mientras que el poeta ejecuta de manera exasperada sea el papel del testigo o el del artífice impotente: “Este es el mundo que huye, / el mundo que se va como por una grieta, / y aunque vuelve y me tienta una vez más no consigo ceñir nunca los nudos...”, dice en otro poema²²⁶. En Pizarnik, por otra parte, el sentimiento de duda en torno al triunfo de la poesía se radicaliza al grado de presentarse ya no como una derrota trágica del poeta, sino como una banalización insoportable de problema entero del lenguaje, resolviéndose en una visión paródica de la misión—casi un ministerio— del primero: “Escribir no es más

²²⁵ Pizarnik, Alejandra, texto sin título fechado el 8 de agosto de 1971, en *Prosa completa, Op. cit.*, p. 61.

²²⁶ Orozco, Olga, “Nudo de los sentidos” [*En el revés del cielo*] en *Poesía completa, Op. cit.*, p. 377.

lo mío. Con sólo nombrar alcoholes temibles, yo me embriagaba”²²⁷. La escritura, en tanto promesa de un “presunto poder del lenguaje” con el que se “ilusiona” el poeta, se convierte rápidamente en una despedida que tiene las características de un proceso de consumación y, por añadidura, de aniquilación: fuego que consume la tierra. Consciencia del fuego que se apaga en la consciencia de la tierra, como si en la misión reveladora del lenguaje la materia se consumiera en su visión; como si el lenguaje poético no pudiera consumirse sin consumirlo todo a su paso, sugiriendo, nuevamente, ese “apagar con su sombra su tiniebla” de Vallejo: no la absorción de lo celeste en lo terrestre, sino su mutua aniquilación en el instante de un colapso. Aunque Pizarnik parece coincidir con las preocupaciones de Orozco en lo que Cristina Piña llama un fracaso de su “concepción ontologizante de la poesía”²²⁸ (que para María Negroni, como vimos más arriba, era la celebración de un fracaso de la capacidad del lenguaje de producir significados) y por tanto en una consciencia –que las inscribe de manera directa en las tradiciones modernas de la mística– de que el lenguaje no basta para hacer *realmente* justicia a lo Otro, es necesario indagar más en este grupo de conclusiones críticas. Y puede plantearse, como punto de partida, que esa consciencia, en ambas poetas, no hace sino enfatizar esa dimensión ontológica del lenguaje pero en un sentido negativo. Y, en el caso de Pizarnik, con consecuencias peculiares.

El sentimiento de “desontologización” en Pizarnik, como puede sentirse en este texto, es mucho más extremo, en su desencanto, que en el poema de Orozco: “Hablar es comentar lo que place o disgusta. Lenguaje visceral constatador de los fantasmas de las apariencias”. Si bien en ambas poetas la separación moderna entre el dominio del signo y el dominio ontológico no hace sino denunciar su confusión primaria, donde el carácter derivado y secundario del primero se resuelve en el carácter irrealizado y aparente del segundo, en Pizarnik la palabra poética no es ya un velo que promete o insinúa, como en Orozco, un más allá del mundo y la palabra, sino una pura constatación de sí. Ese punto de fuga que conduce, por una serie de infinitos desgarramientos, hacia el final del verbo, se descubre engañoso: no está fuera de sí y, por lo tanto, no tiene más allá. El triunfo de la poesía es apenas, para Pizarnik, un fracaso insignificante, un ruido sordo. La

²²⁷ En muy posible alusión a los siguientes versos de “Zone” de Apollinaire: “Et tu bois cette alcool brûlant comme ta vie / Ta vie que tu bois comme une eau-de-vie”. Apollinaire, Guillaume, “Zone” en *Alcools suivie de Le bestiaire*, París, Gallimard, 1920/1996, p. 14.

²²⁸ Piña, Cristina, “Búsqueda...” *Op. cit.*, p. 105. Vale la pena sumar, a este argumento, la postura de la poeta y crítica Tamara Kamenszain, que intentará discutir, según la cual Pizarnik, “señalando que debajo de la nominación no hay más que nominación, disuelve el sustrato metafísico”, se separa del proyecto de Orozco e introduce un “drama de inadecuación entre la palabra y la cosa [...] que] corre el riesgo de fijar un nuevo binarismo suicida”. Véase Kamenszain, Tamara, “Prólogo” en Orozco, Olga, *Poesía Completa*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2012/2021, p. 14.

aceptación del carácter puramente mediador (y contingente) de la expresión poética, su identificación absoluta con eso que Mallarmé denunció como “la miserable función de referir”, supone en Pizarnik –de manera profundamente contradictoria– la consciencia de la exterioridad como proyección del lenguaje del sujeto y, sobre todo, su comprensión como interioridad, como totalidad: “todo es un interior”. “Todo es un interior, por tanto...” Ocurre como si, al otorgar al lenguaje una dimensión puramente expresiva de la interioridad del sujeto, donde a los enunciados tiende a pensárseles como mecanismos que permiten codificar (y en segundo plano comunicar) estados de cosas, no se lograra más que la institución del mundo (o incluso de la exterioridad) como la interioridad de la expresión. En este último sentido, comentar sería una suerte de duplicar –o constatar, como dice Pizarnik– la identidad de esa realidad aparente y fantasmagórica consigo misma; implicaría, por contraintuitivo que pueda parecer, que todo enunciado acerca de “algo” meramente aparente (y ¿de qué, en este mundo, el mundo mismo, puede decirse con certeza que no lo sea?) es, en el fondo, un enunciado acerca de sí mismo, un procedimiento autorreferencial. Esa constatación para Pizarnik, de manera significativa, no sólo no es catastrófica como en Olga Orozco, básicamente porque no compromete la estructura de esa interioridad o de ese absoluto engañoso, sino que es francamente “voluptuosa”: implica una entrega inmediata y homogénea a un mundo y a un lenguaje que no permite el conocimiento, de acuerdo con este razonamiento, sino de “presencias desmoronadas y hostiles”.

Estas imágenes que dibuja Pizarnik en torno al problema del lenguaje no permiten ni su separación de la poesía ni su reducción a ella, pero hacen que el dominio de la experiencia gravite en torno de una noción de expresión poética por necesidad ontológica: “lenguaje visceral constataador de los fantasmas de las apariencias”, “constatación voluptuosa”. Lo “visceral” no es en este caso solamente la reacción emotiva en general, o bien la reacción espiritual a la proximidad, sino el interior corpóreo, fisiológico, de un lenguaje, que no deja de contrastar con virulencia con la idea inicial de su desontologización, como si esta última se resolviera –y en esto no es tampoco muy distinto de lo que parece sugerir el poema de Orozco–, de manera negativa, en una visión del lenguaje como la materia de una realidad desmoronada. Si, a partir de estas observaciones, volvemos a la cuestión de la caracterización moderna del concepto de experiencia, es claro que su correlación inevitable con la poesía, entendida como expresión del sujeto, compromete sus presupuestos tácitos en torno a la referencia lingüística a través de una difícil integración de la categoría de lo indecible que puede llevarse a cabo en, por lo menos, dos sentidos antitéticos.

Nos encontramos, pues, ante las dos posibilidades de concebir lo indecible que ya he anunciado: pensar lo indecible como experiencia, como el objeto indeterminado o inarticulable de una expresión, o bien identificar lo indecible con la expresión, suponer que lo indecible es siempre consubstancial a su expresión. La primera posibilidad responde al esquema de pérdida ontológica del lenguaje al que he venido aludiendo, que tiende a identificar la trascendencia con un “objeto” de la expresión y, por lo tanto, exige la distinción de la experiencia de esta última, que se le subordina. La segunda, sin embargo, no se muestra sino cuando el poema restituye al lenguaje, de manera negativa, su dimensión ontológica, es decir, cuando se descubre como fundamento de lo real, mostrando que la expresión, en sentido estricto, carece por completo de objeto y, por lo tanto, no puede pensarse como secundaria a la experiencia o como su efecto. El indicio más evidente de esto puede observarse, por supuesto, en el primer aspecto que privilegié del texto de Orozco, donde la erosión ontológica del lenguaje ante la estipulación poética de un principio radicalmente trascendente produce simultáneamente la erosión ontológica del mundo percibido y experimentando, volviendo lenguaje y mundo no sólo correlativos, sino interdependientes. En Pizarnik, por otra parte, se introduce un segundo aspecto sobre el que es importante detenerse: referir se resuelve en constatar y esa referencia absolutamente trascendente se denuncia como la integración de un interior y de una totalidad, no como su ruptura. Allí donde se alude explícitamente a un Verbo o a un lenguaje o a un principio radicalmente trascendente tematizado, a un punto de fuga hacia el que se precipitan las trayectorias paralelas del pensamiento y la expresión, no sólo se produce la caracterización pesadillesca de toda exterioridad como interioridad (o la confusión de ambas en una totalidad del Ser y la expresión), sino que obliga a entenderla en el contexto específico de la tradición literaria, del tiempo del poema (que es el tiempo de la lengua, siempre a contrapunto, incluso a destiempo de la historia), es decir, del lenguaje como transmisión que precede, y por lo tanto cuestiona, la autonomía del sujeto lírico.

La trascendencia, en Pizarnik, no puede situarse ya en el final del verbo, sino que se relaciona de manera directa con el encuentro y con la transmisión del lenguaje de alguien más. La reacción inmediata en el texto de Pizarnik a ese carácter trascendente de la palabra —en relación con el sujeto: las “dinastías de voces”, por ejemplo, que el sujeto en Olga Orozco se empeña en “desenhebrar”, junto con el tejido mismo de la realidad— es francamente angustiosa, dolorosa: si el lenguaje falla, si el lenguaje es ineficaz, pareciera serlo porque o bien “me” hace radicalmente ajeno de él, porque me expulsa, o bien porque es él mismo un interior que me devora: “ya no es

eficaz para mí el lenguaje que heredé de unos extraños. Tan extranjera, tan sin patria, sin lengua natal”. La comprensión precisa del problema del lenguaje debe efectuar un giro contra el presupuesto de su eficacia, es decir, un desmantelamiento inclemente de las funciones, los fines y los medios. ¿Para qué debería ser eficaz exactamente el lenguaje, de acuerdo con Pizarnik misma? La respuesta más corta, si la hay, podría ser: para decir algo que no sea lo que es, para decir algo que no sea mera “constatación” de sí, duplicación ilusoria, representación o parodia, de la totalidad en su interior. Para que lo otro *se diga*. Ese “algo” otro no sólo es lo indecible por necesidad, sino lo indecible por “mí”. Teniendo esto en mente, Pizarnik sugiere que esa falla del lenguaje que lo hace ineficaz (y por añadidura no teorizable) tiene poco o nada que ver con su capacidad de comunicar la experiencia interna de un sujeto, porque eso es justamente lo único de lo que es verdaderamente capaz, sino que reside justamente en ser siempre mi propia desposesión, mi propia desnudez: el lenguaje otro de lo otro. Y para otro: desposesión inherente al proceso de la enunciación, que no se colma desde un “yo”, sino que es perforado, desde su exterioridad, por un “tú” que lo interpela. Lo indecible, o la idea de una expresión de lo indecible, se nos aparece entonces en el contexto de una comprensión simultánea del lenguaje como herencia y desposesión mucho antes que enmarcado en una noción tácita, en el fondo empirista, de la representación, que se reproduce de manera “voluptuosa” tanto en la idea de una obra de arte autónoma como en el concepto de experiencia.

La parte final del texto de Pizarnik es profundamente inquietante en este sentido: “Y era nuestra herencia una red de agujeros”. “Los que decían”: Pizarnik no proporciona ninguna información sobre esos “otros”, pero se trata de una cita textual arrancada a un canto, escrito originalmente en lengua náhuatl, que rinde testimonio del asedio sangriento de México-Tenochtitlán por los conquistadores españoles en el año de 1521²²⁹. El mutismo en relación con la fuente y el tipo de suceso histórico al que alude produce una suerte de desplazamiento de la experiencia, entendida puramente como suceso experimentado, referible y susceptible de ser registrado, transmitido e interpretado en la interioridad de un orden discursivo, a una verdadera acción violenta de lo indecible

²²⁹ Ese canto, entre otros, fue célebremente recogido y traducido (de una fuente del año de 1528) por el historiador Miguel León Portilla, bajo el título descriptivo “Los últimos días de Tenochtitlán”, en *La visión de los vencidos*, que es de donde probablemente proviene la cita de Pizarnik. Vale la pena ampliar la cita del poema, que describe la brutalidad del asedio de Tenochtitlán y, a fin de cuentas, la formación de un orden y una historia coloniales que no ha dejado de perpetuarse bajo la forma de toda clase de regímenes hasta la fecha: “Y todo esto pasó con nosotros. / Nosotros lo vimos, / nosotros lo admiramos. / Con esta lamentosa y triste suerte / nos vimos angustiados / (...) Gusanos pululan por calles y plazas, / y en las paredes están salpicados los sesos. / Rojas están las aguas, están como teñidas, / y cuando las bebimos, / es como si bebiéramos agua de salitre. // Golpeábamos, en tanto, los muros de adobe, / y era nuestra herencia una red de agujeros. / Con los escudos fue su resguardo, pero / ni con escudos puede ser sostenida su soledad...” León Portilla, Miguel, *La visión de los vencidos*, Ciudad de México, UNAM, 1959/2000, pp. 160-61.

(que no lo inenarrable, mera supresión avergonzada o aterrada, intencionada o malintencionada, de un evento) sobre el lenguaje y, de manera muy particular, sobre la concepción que uno pueda formarse de él. Porque allí donde el reconocimiento de la fuente, el conocimiento del evento, proporciona la imagen atroz de una ciudad despedazada junto con los cuerpos que la habitaban (amalgama en que se confunden los despojos humanos con los de su cultura material), la supresión del suceso hace coincidir, en un silencio incómodo, la comprensión de “mi” lenguaje, de mi experiencia, que es experiencia del lenguaje en el lenguaje, con la experiencia del otro. “Mi” experiencia se encuentra como a la intemperie de una palabra otra e intraducible. La experiencia, ya entendida plenamente como poética, es siempre un desamparo y una privación de lo propio ante un silencio extranjero. Dicho de manera demasiado técnica, incluso frívola dadas las fuerzas traumáticas que dan origen a este entrecruzamiento de voces poéticas, lo indecible del evento por parte de Pizarnik permite producir un enunciado metapoético implícito acerca del lenguaje, “nuestra herencia [mi lenguaje] es una red de agujeros”, que obliga a reformular el problema de la experiencia, como lo indecible por el lenguaje, en un encuentro transformador del sujeto, en lo indecible de la expresión, con la trascendencia del lenguaje del otro.

En tal sentido, lo que en un principio posee los rasgos de un conflicto entre el carácter colectivo, homogeneizante y anónimo, de un lenguaje transmitido, y un sujeto que lo encuentra insuficiente para llevar a cabo la finalidad del decir poético –la fundación del origen en el fin–, se transforma en una potencia dialógica que, para poder pensar verdaderamente la exterioridad, exige una desposesión, o una privación, del sujeto al que se le imputa su expresión. Si decir lenguaje es decir aquello que siempre es de otros antes que mío, entonces, como dice Roberto Esposito a propósito de la noción de comunidad, esta última “...está siempre habitada de una ausencia –de subjetividad, de identidad, de propiedad”²³⁰. Esa ausencia, en Pizarnik y a pesar de ella, condiciona y genera una idea participativa de “coincidencia”, donde es importante enfatizar ese “a pesar”: a pesar de que la visión del lenguaje se presenta como carcomida por la ausencia y la negatividad, y a pesar del escepticismo o la frustración con la que se la presenta en el texto, no implica en lo absoluto supresión ni asimilación de los participantes de la relación intersubjetiva, porque requiere que se encuentren uno frente al otro, sin escapatoria posible: no es el silencio aquello que es efecto de una supresión, sino la presencia silenciosa de lo ausente interpelando un presente soberano,

²³⁰ Esposito, Roberto, “Nihilismo y comunidad” en Roberto Esposito, Carlo Galli, y Vincenzo Vitelli (comps.; trad. Germán Prósperi), *Nihilismo y política*, Buenos Aires, Manantial, 2000/2008, p. 38.

impuesto e ilusorio. Lo anterior obliga a hablar de una negatividad otra, una negatividad que denuncia las heridas vivas, las ausencias, que los signos ocultan o con frivolidad plañidera conmemoran: si lo colectivo del lenguaje integra a sus agentes en su interioridad, la acción de lo indecible, en cambio, los desata de ella; perfora esa interioridad del lenguaje para permitir un diálogo “a pesar” o –si se me permite agregar una metáfora a las de Pizarnik– “entre heridas”. “Los que decían... hablaban, al menos, en plural. Yo hablo desde mí”. ¿Qué quiere decir hablar desde mí en oposición a un hablar desde nosotros? Por lo indecible, el “yo” ni se opone ni se asimila al “nosotros”. Esa contraposición se deja sentir ilusoria en este texto porque, al comentar líneas después, con cierta burla, que su “herida no dejará de coincidir con la de alguna otra supliciada...”, está afirmando simultáneamente la coincidencia de “mi” lenguaje no sólo con el de aquellos que hablaban en plural, sino con el de quien no ha venido todavía y a quien involuntariamente se le hereda: “nosotros” no es nunca la suma, la visión de la totalidad de la experiencia humana desde la perspectiva de la eternidad o del presente, sino un desgarramiento, el nacimiento, de la subjetividad –“nosotros”– en la temporalidad de la metáfora. El lenguaje se presenta ya no como una unidad colectivizante, donde las relaciones intersubjetivas ocurren en inmanencia a un texto o a una masa textual (y a una concepción del lenguaje y de la comunicación) que las engloba, sino como una serie de relaciones trascendentes que lo dividen, una red de agujeros, y que sólo pueden tener lugar en el seno de una comunidad –que presupone siempre una enunciación irreductible al presente– poética.

La idea del lenguaje como heredad y desposesión constituye el contexto en el que se puede articular el concepto de experiencia como indisoluble de la poesía y de la escritura del poema, que debe ampliarse, como señalaba ya Benjamin a propósito de la memoria bergsoniana, no sólo para señalar lo propio del individuo, sino lo impropio ausente, pero estrictamente contemporáneo de él, que lo desborda y que es su determinación histórica: “Where there is experience [*Erfahrung*] in the strict sense of the word, certain contents of the individual past combine in the memory [*Gedächtnis*] with material of the collective past”²³¹. Benjamin aquí ya no habla de la *Erlebnis* o de la singularidad de la experiencia como lo determinante de la lírica, pero esa *Erfahrung* ya tampoco puede caracterizarse en su sentido estricto –que Benjamin en realidad jamás adopta–, sino a partir de la intersubjetividad; en Pizarnik, lo constitutivo de la experiencia debe entenderse, además, del todo desestabilizado, en este caso, por algo que podríamos llamar una acción de lo indecible en tanto

²³¹ Benjamin, Walter, “On Some Motifs...” en *Op. cit.*, p. 174.

relación intersubjetiva en ausencia, característico de esa manera peculiar de entender *Erfahrung* por Benjamin, que no mina el dominio de la experiencia individual sin minar la alianza ontológica del lenguaje con la historia. Esto hace que lenguaje y experiencia coincidan en una visión de la expresión que presupone modos corrosivos de reinscripción de la cuestión de la trascendencia en el poema: como estipulación poética de lo inefable-imposible (en Orozco), que retira todo fundamento al lenguaje y al mundo percibido, o como relación intersubjetiva en ausencia (en Pizarnik). Ambos modos, por contrarios que pudieran parecer (y no lo son), introducen una cualidad peculiar de la expresión que exige una reformulación de la cuestión de la experiencia; sin embargo, el segundo, el de lo indecible como relación dialógica en ausencia, es particularmente subversivo de las categorías que históricamente producen la excepción de la poesía por la vía negativa, y me gustaría, aunque sea brevemente, ampliar sus implicaciones sobre el concepto de experiencia.

Si tomamos como punto de partida la coincidencia de “heridas” que dibuja Pizarnik, relación dialógica que ocurre en el seno de una temporalidad y una comunidad poéticas, no debe extrañar que esa relación se encarne en la doble figura del poeta y del lector, trazando una suerte de escena de nacimiento interminable, irrealizable, del poema en la historia. Para encontrar ecos que complejicen estos planteamientos latentes la escritura poética de Orozco y Pizarnik, consideraré un texto de Saniyah Salih, escasamente comentado²³², titulado “Aurora que llamamos el poema”, con el que la poeta siria introducía su último libro de poemas, *La rosa varón*, publicado de manera póstuma el año de 1988 y escrito durante la parte final de una larga enfermedad a lo largo de la década de los años setenta del siglo pasado. La singularidad del prólogo de Salih reside en que confronta el ideario de espíritu revolucionario de los nuevos movimientos literarios de vanguardia

²³² Toda la obra de Salih ha corrido con la misma suerte. Las razones de este oscurecimiento son difíciles de justificar, como analiza la poeta egipcia Iman Mersal en un artículo reciente sobre Salih, que rinde cuenta de su proceso de exclusión y, en particular, de la escasa difusión editorial de su obra (“Yaḥruḡ wāḥidunā min ḡawfi al-’aḥar” [“Cada uno emerge del espacio del otro”] en periódico *Al-’Akhbār*, Beirut, 15 de Agosto, 2015, <<https://www.al-akhbar.com/Kalimat/9516>>), donde el reconocimiento unánime de los medios literarios en torno a su importancia sólo se ha acompañado, hasta la fecha, de esfuerzos críticos y editoriales esporádicos. Su obra, de difícil acceso tanto por su pobre difusión como por su misma densidad, no fue editada en su totalidad sino hasta fechas recientes (2008) por la destacada crítica literaria Khalidah Sa’id, cuya introducción es la principal fuente de información biográfica y crítica extensa y accesible sobre su obra, sólo conocida –fuera del mundo árabe– por traducciones, principalmente, al inglés de unos pocos poemas. Véanse la introducción de Khalida Sa’id a su obra poética completa, “Al-Ši’r faḥḥ al-’amal” [La poesía es la trampa de la esperanza] en Saniyah Salih, *Al-’Amāl al-ši’riyyah al kāmīlah*, Bagdad-Damasco, Dar al-Mada, 2008, pp. 5-24; y la semblanza y poemas bellamente traducidos al inglés por Boullata, Kamal, “Saniyah Salih” en *Women of the Fertile Crescent. Modern Poetry by Arab Women*, Washington D.C., Three Continent Press, 1978, pp. 199-206.

en el mundo árabe²³³ con el vocabulario teórico, considerado ya entonces reaccionario, en torno a la lírica –asociado a la obra teórica de al-Mala’ikah– que se intentaba abandonar, reformulando la cuestión de la experiencia de manera divergente a ambas corrientes y mostrando sus contradicciones y su solidaridad²³⁴. El prólogo ofrece una caracterización directa del problema de la experiencia como poética que replanteaba de fondo la cuestión del poder de transformación de la poesía y el origen del poema, del que depende la elaboración de su dimensión política y revolucionaria, en los términos de la relación intersubjetiva, y por lo tanto infinita y anárquica, entre el lector y el poeta:

Porque la poesía no ocurre verdaderamente sino por la interacción de dos abismos, dos espejismos, dos sueños colmados de emociones humanas coincidentes y determinadas: el espejismo del poeta y el espejismo del lector, de cuya fecundación nace un embrión temporal que contiene las características tanto del lector como del poeta. Este embrión es el paso fundacional del movimiento poético en su persecución interminable de un sueño que se tiende, a través de las profundidades, hasta el primer ser humano. Sientes que ya lo has alcanzado con la mano pero, al contemplarlo, lo ves siempre aproximándose, que se está aproximando, que incesantemente se aproxima.²³⁵

El problema entero de la poesía se elabora en el marco de una relación participativa e incesante entre el lector y el poeta, más bien que entre el lector y el texto, que impide, de manera bastante

²³³ Federico Arbós, la igual que muchos estudiosos de la literatura árabe moderna y contemporánea, considera “paradójico” que fuera Nazik al-Mala’ikah, perteneciente “al ámbito ideológico de una burguesía liberal moderada” quien acometiera “las experiencias formales novedosas” que se asimilarán a una serie de corrientes caracterizadas por “poemas de rebeldía existencial, de denuncia y protesta social” de una generación de poetas que se integrará a los movimientos políticos de izquierda en la región. Véase Arbós, Federico, “Tres calas en la producción poética de Adonis” en *Anaquel de estudios árabes*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Vol. 17, 2006, p. 33.

²³⁴ Como propone la estudiosa Lotfiyah Ibrahim Barham (“Saniyyah Šālih: mawqī‘ al-šī‘r wa-dalālat al-‘iḥtilāf” en *Journal of Studies on Arabic Language and Literature*, Universidad de Semnan, Irán, Vol. 1, N.3, 2010, pp. 1-18), la noción de la diferencia o excepcionalidad de Salih ha tendido a elaborarse, de manera prioritaria, en el contexto del periodismo cultural, como un proceso de individualización radical de la poeta en relación con su contexto cultural, debido a razones biográficas (sus dificultades de salud y su matrimonio tormentoso con el celebrado poeta sirio Muhammad al-Maghut), corriendo el riesgo de sugerirse, incluso si involuntariamente, una desconexión profunda de Salih con el espíritu político-estético que impregnaba la conformación de los movimientos vanguardistas del Levante (Véase, por ejemplo, el artículo del poeta Libanés Abdo Wazen, “Saniyah Šālih al-‘ā‘idah min leyl... Muḥammad al-Maḡūt” en *Jehat al-Shir* Enero 2005). En una dirección opuesta, la citada Ibrahim Barham se esfuerza no sólo en enfatizar la conexión profunda de Salih con esas corrientes, sino precisamente su situación antagónica en relación con las estructuras ideológicas del pensamiento poético que se formaban entonces, su “desbordarse” de ellas o “atravesarlas” (Barhem, *Op. cit.*, pp. 11-16); de manera muy interesante y más radical, Iman Mersal (“Yaḥruḡ wāḥidunā...” *Op. cit.*), sugiere que la singularidad de su poesía reside de manera concreta “en su potencia frustrada” (إمكانته المهذرة), es decir, en aquello que los procesos de institucionalización de la literatura determinan como debilidad y falla.

²³⁵ Salih, Saniyah [1988], “Faḡrun nusammihā al-qašīdah” [Aurora que llamamos el poema] en Saniya Salih, *Al-Amāl... Op. cit.*, pp. 227-28. Todos los textos que analizo se cotejaron con la primera edición del poemario por Riad al-Reyyes, Londres, 1988.

فالشعر لا يقوم حقاً إلا بتداخل عميق، خيالي، حلمين مشحونين بانفعالات إنسانية متباينة أو متلاقية • خيال الشاعر وخيال القارئ، وفي عملية الإخصاب هذه يأتي جنين زمني يحمل خصائص الشاعر والقارئ. هذا الجنين هو الخطوة الأساسية في التحرك الشعري المتواصل، المطاردة الحلم الممتد عمقاً حتى لإنسان الأول • تحسب نفسك قد وضعت يدك عليه ولكنك تنظر فتراه أتياً أبداً؛ إنه أت، أت باستمرار •

explícita, una caracterización autónoma tanto del sujeto de la enunciación como del poema en tanto realización y objetivación de la agencia del poeta. La cuestión, en el contexto de su prólogo, adquiere tintes paradójicos. Si en el inicio mismo de esas palabras introductorias se dibuja al poeta como “el único que transforma el tejido del lenguaje poético en un tejido radiante”²³⁶, en este pasaje, sin embargo, es también –exactamente al igual que el lector– abismo y espejismo, cuya capacidad de transformar no se define sino por lo que en ella coincide, por lo que lo atraviesa. Por supuesto, pensar el poema como el efecto de un encuentro, en la lectura, del poeta con el lector puede ser visto como un lugar común, particularmente importante, que subyace a una multiplicidad de perspectivas críticas contemporáneas; sin embargo, los términos en los que introduce esta idea merecen atención: en primer lugar, porque la potencia creadora del lenguaje se define como un estado de privación, donde el poder fundador de la palabra poética implica una carencia radical de autonomía del poeta en relación con el lector: ambos son “espejismos”, al mismo tiempo que “abismos” que, al reaccionar emotivamente (انفعال) el uno al otro, coinciden y se determinan en una relación poética que los precede; su sustancia es la de lo vacío insondable, pasividad y paciencia de abismo; lo propio de ellos, su subjetividad, es lo impropio de sí, es decir, su relación con aquello que se recibe y se engendra. En segundo lugar, como consecuencia de esa receptividad, la poesía implica al mismo tiempo lo incoativo y lo potencial, en los términos concretos y corpóreos de una fertilización (إخصاب) que la trae a la existencia en tanto embrión (جنين) temporal de ese encuentro. Así, la poesía se sitúa en una situación intermedia entre lo inexistente y lo factual: creación sin principio, la poesía no es ni culminación ni estado precedente, sino la potencia trascendente de una vida que atraviesa al lector y al poeta y que, por tanto, no puede contenerse: es el desbordamiento de un abismo. Aquello hacia lo que tiende la poesía, el sueño que persigue, no es tampoco una meta fija y separada en el punto temporalmente inaccesible de un origen y no puede fijarse en el poema, que nunca pertenece al orden de lo factual, sino de lo ausente. Y, en este sentido preciso, ese encuentro fertilizante entre dos abismos produce por necesidad un desencuentro: aquello infinitamente lejano, el sueño del primer hombre –que no se localiza en un origen sin descubrirlo, como meta del movimiento, en el fin–, su lenguaje estrictamente contemporáneo del mío en la simultaneidad del sueño, es en realidad aquello que infinitamente se aproxima, sin alcanzar el punto final –en una temporalidad progresiva– de su cadena de transmisión. El movimiento poético, que se

²³⁶ *Ibid.*, p. 227.

[الشاعر] وحده يصير نسيج اللغة نسيجاً مشعاً.

remonta al origen o se despliega irresistiblemente hacia el fin, es en realidad un ir al encuentro sin consumación posible: lo más inmediato –un orden de lo sensible asociado a la experiencia– es entonces siempre aquello que infinitamente se aleja mientras que el poema, el poema potencial, infinitamente se aproxima.

Lo potencial de la poesía, su identificación radical con los procesos vitales, ha de enmarcar el problema entero de la experiencia para Salih, y es fructífero mostrar la manera como ese carácter que privilegia lo embrionario del poema, se elabora en otras trayectorias poéticas del siglo pasado, donde la pregunta por el origen –como definitoria de la poesía– se pone en relación directa y negativa con la caracterización explícita del problema de la experiencia. Vale la pena, así, contrastar la formulación metapoética de Salih con un poema de la mexicana Rosario Castellanos, titulado “Entrevista de prensa”:

Pregunta el reportero, con la sagacidad
que le da la destreza de su oficio:
—¿Por qué y para qué escribe?

—Pero, señor, es obvio. Porque alguien
(cuando yo era pequeña)
dijo que la gente como yo no existe.
Porque su cuerpo no proyecta sombra,
porque no arroja peso en la balanza,
porque su nombre es de los que se olvidan.
Y entonces... Pero no, no es tan sencillo.

Escribo porque yo, un día, adolescente,
me incliné ante un espejo y no había nadie.
¿Se da cuenta? El vacío. Y junto a mí los otros
chorreaban importancia.

No, no es envidia. Era algo más grave. Era otra cosa.
¿Comprende usted? Las únicas pasiones
lícitas a esa edad son metafísicas.
No me malinterprete.

Y luego, ya madura, descubrí
que la palabra tiene una virtud:
si es exacta es letal
como lo es un guante envenenado.

¿Quiere pasar a ver mi mausoleo?
¿Le gusta este cadáver? Pero si es nada más

una amistad inocua.
Y ésta una simpatía que no cuajó y aquél
no es más que un feto. Un feto.

No me pregunte más. ¿Su clasificación?
En la tarjeta dice amor, felicidad,
lo que sea. No importa.

Nunca fue viable. Un feto en un frasco de alcohol.
Es decir, un poema
del libro del que usted hará el elogio.²³⁷

En este poema, de manera no muy distinta a lo que ocurre con Salih y Pizarnik, el problema de aquello que puede ser referido a la esfera de la experiencia, como constitutivo de una “experiencia poética”, se nos presenta también en el doble contexto de lo dialógico, por un lado, y del poema como figura embrionaria engendrada en ese encuentro, pero en términos de su crítica. La manera de presentar estos aspectos es, en este poema, extraordinariamente directa: la relación dialógica, en primer lugar, se arranca aquí de lo deliberadamente anecdótico para elaborar un comentario crítico de una racionalidad poética tácita que, al identificar la imaginación poética con un contenido experiencial irreplicable, no sabría, por un lado, sino hacer de la poesía el género anecdótico por excelencia y, por otro, suprimir –antes de ser siquiera posible– toda relación dialógica junto con la poesía misma. Se nos dibuja, pues, a esta última del todo identificada con un orden discursivo donde las relaciones intersubjetivas se encuentran de antemano codificadas en su interior.

En esta esfera de lo inmediato alienado (y, en lo esencial, supresivo) donde nos sitúa este poema, la pregunta por la finalidad de la poesía se ofrece a través del cuestionamiento manoseado, indiferente, del reportero; pregunta desgastada, erosionada por todas las gargantas que la pronunciaron –con toda clase de perplejidad, desesperación, rechazo o duda– hasta desembocar, ya por completo privada de sustancia, en la garganta de quien sólo sabe preguntarla por costumbre y convención. El nacimiento del poema y del poeta, el carácter fundacional de la poesía en relación con la modernidad al que he venido aludiendo a lo largo de esta tesis, cobra las características exactas

²³⁷ El poema forma parte de la colección *En la tierra de en medio*, publicada el año de 1972 al mismo tiempo que su obra poética recogida: Castellanos, Rosario, *Poesía no eres tú. Obra poética (1948-1974)*, Ciudad de México, FCE, 1972/2019, pp. 302-03.

del agravio²³⁸: la poesía no nace sino en el contexto de una concepción del lenguaje donde negarle a alguien la palabra exige –de manera velada– la negación de una vida que sólo puede codificarse a través de las categorías, metafísicas, de lo visible y de lo invisible. En consecuencia, la palabra poética es siempre o bien palabra usurpada o bien palabra usurpadora de una experiencia indisociable de una imagen producida en el lenguaje y como lenguaje. ¿Qué niega aquí, en concreto, la poesía? Niega, en primer lugar, que el lenguaje poético se funde (o funde un mundo y una historia) desde una experiencia “visibilizada”, vuelta visible para poder mejor negociarse en el mercado de la percepción: no puede haber, pues, como intentaré elaborar más adelante, poesía, ni misión poética, ni *ethos*, ni esencia de la poesía (y por lo tanto historia), si no hay nadie que hable salvo un “yo” o un “nosotros” incluyente; o, dicho de otra manera, si “mi” lenguaje suprime la relación dialógica o se limita a representarla –como en las entrevistas, las conferencias o los juicios– de manera alienada, como una puesta en escena o un ritual que se despliega una y otra vez en su interior. Poesía es, para Castellanos, la palabra de Nadie; palabra que cuestiona toda toma de posesión del discurso y el lenguaje por el sujeto; y no me parece errado afirmar que, en esa lógica, esa palabra poética sólo puede ser radicalmente exterior a su formulación como poema (que otorga su voz o habla “en nombre de”) y, en consecuencia, a una forma de experiencia definida desde un sujeto autónomo. Tal idea de anterioridad de la palabra de Nadie sobre la experiencia de sí, se formula con fuerza, de forma negativa, en los siguientes versos con los que titula su obra poética completa: “Poesía, no eres tú”

Porque si tú existieras
tendría que existir yo también. Y eso es mentira.²³⁹

²³⁸ En este caso, se alude sin ambages a la exclusión histórica y sistemática de la mujer de los espacios hegemónicos (y no tanto) de producción y recepción de la literatura. A pesar del inmenso prestigio que llegó a ganar Castellanos en México, la lectura de su poesía ha estado marcada, desde sus inicios, por una suerte de inclusión excluyente. Durante décadas, la crítica literaria nacional le asignó a su poesía un tono menor o, en el mejor de los casos, se caracterizó su obra estableciendo un contraste tajante –del todo ilusorio– entre lo que había en ella de aspiración filosófica y lo que había en ella de –los críticos literarios lo llamaron de distintas maneras– “anecdótico”, “confesional”, “intimista” (no muy distinto a lo que ocurre, en el ámbito anglófono, con una poeta como Anne Sexton, por poner uno entre innumerables ejemplos). El poema que aquí comento puede ser leído como una crítica aguda a ese universo de valoraciones y adjetivaciones a través del cual se evaluó, y a veces se continúa evaluando, su obra poética (en mucha mayor medida que su obra novelística y ensayística). La historia de estas formas asimétricas y violentas de inclusión, vale la pena subrayarlo, no debe ser nunca, ella tampoco, meramente anecdótica y es de hecho sintomática de la manera como se articula el problema de la experiencia, a través de la poesía, en la racionalidad poética de la modernidad. Véase, para el conocimiento del contexto crítico y social que recibió la obra de Castellanos y el tipo de evaluación crítica a la que fue sometida, Domínguez Miranda, Claudia, *Rosario Castellanos, intelectual mexicana*, Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2019.

²³⁹ *Ibid.*, p. 311.

El “yo” no puede ser llamado “lírico” porque es impropio del lenguaje del sujeto: es el “yo” desde el que se pronuncia otro poema, poema inadmisibile, inasimilable, que interpela desde afuera del lenguaje y sus figuras, desde afuera del poema²⁴⁰. Nos enfrentamos, en distintos términos, con una situación semejante a la que presenta Salih y que puede observarse de múltiples maneras en los poetas que hasta el momento he revisado: que del poema no se puede decir que “es” (si su ser sólo se señala como punto límite, consumación y resto de un proceso vital) pero tampoco puede decirse con justicia que sea “nada”. Castellanos traza una situación donde la poesía, nuevamente y de manera frustrante, es aquello que sólo puede ser nombrado o donde la suma de sus expresiones históricas no es más que un nombre que intenta en vano colmar las ausencias que perforan el lenguaje heredado de una tradición. Y, de manera significativa, la intención metapoética o la transtextualidad que engendra estas consideraciones en Castellanos, no traza puntos de unión entre el poema y el concepto de poesía o entre el poema y una tradición: es un gesto que ataca, desde la exterioridad de Nadie, al alguien y al algo de lo enunciado: que le exige ceder su lugar. Eso enunciado puede ser pensado como el “qué” del poema y los infinitos “qués” de su interpretación, una experiencia traducible en una plétora de objetos y eventos y figuras que acusan su identificación existencial con el poema. El gesto poético, la escritura poética, es contrario a ese proceso: “que la palabra tiene una virtud: / si es exacta, es letal”. La escritura poética, en este texto, quisiera aniquilar esos objetos, liberándolos de su determinación, dando como resultado que el poema concreto, el poema de lo enunciado que se recoge en colecciones y se publica y se comenta, la reproducción incesante de una figura en múltiples figuras, se convierta en “mausoleo” o, peor, en museo. Si en Salih el estado embrionario y potencial del poema, la poesía misma, es un principio de vida trascendente al poema,

²⁴⁰ Esos versos, además, son parodia y reformulación negativa de un manoseado poema de Gustavo Adolfo Bécquer, cuyos versos finales dicen: “¿Qué es poesía? me dices mientras clavas / en mi pupila tu pupila azul. / ¿Qué es poesía? ¿y tú me lo preguntas? Poesía... eres tú”. No se debe dejar de señalar que esos versos de Bécquer, desde la óptica de Castellanos, al identificar al otro con la poesía (es decir, donde la antropomorfización de la poesía es uno de los efectos de la alienación del otro en múltiples figuras), implican el uso del lenguaje poético como gesto de supresión. De manera significativa, Castellanos misma se sintió impelida a comentar, no sin ironía, el sentido de ese recurso a Bécquer no como paródico y mucho menos como una reacción poscolonial (“¿Reaccionar, a estas alturas, contra el romanticismo español que tan bien encarnó Bécquer? Somos anacrónicos, pero no tanto.”), sino como una elaboración, que refiere tanto la escritura de su propia obra como a una historia de la literatura siempre escrita en el espejo de la filosofía, que la llevó “de la más cerrada de las subjetividades, al turbador descubrimiento de la existencia del otro y, por último, al rompimiento del esquema de la pareja para integrarme a lo social, que es el ámbito en el que el poeta se define, se comprende y se expresa. El *zoon politikon* no alcanza tal categoría si no compone una cifra mínima de tres”. Véase Castellanos, Rosario, “Si ‘Poesía no eres tú’ entonces, ¿qué?” en *Mujer que sabe latín*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica-Secretaría de Educación Pública, 1973/1984, pp. 203-04. Para Castellanos, la escritura poética impele no sólo a la ruptura de los valores modernos de la lírica, sino a una ruptura de lo dialógico mismo, como lo verdaderamente inalienable de la poesía, en la polifonía inarmónica, caótica, de lo poético-político.

en Castellanos se afirma esta idea mostrándonos que el poema enunciado y codificado es ya la suspensión de la vida, un lenguaje de muerte empeñado, de manera grotesca, en celebrar la vida: “Un feto en un frasco de alcohol./ Es decir, un poema”. En el poema de Castellanos se insinúa que los objetos de la experiencia son cadáveres atrapados en ese otro cadáver que es el poema; éste, por su parte, es también algo que quiso decirse de otro modo, que aspiró a inscribir de otro modo su existencia y que, ahora, es fatalmente idéntico a sí mismo, suspendido artificialmente en un frasco de alcohol o en un poemario, como conmemoración o anécdota (“en la tarjeta dice amor, felicidad, / lo que sea. No importa”). Se debe reconocer, en este punto, una crítica similar a la que hace Pizarnik de un lenguaje expresivo puramente referencial en relación con la experiencia: “hablar es comentar lo que place o disgusta” o, de una manera incluso más cercana a Castellanos y Salih, un lenguaje de muerte: “Las metáforas de asfixia se despojan del sudario, el poema”²⁴¹. Nos encontramos, aquí, con una doble visión del poema que impone una reformulación importante del problema de la experiencia y su dependencia histórica al binomio trascendencia / inmanencia: hay un poema que es cadáver o mortaja y un poema trascendente, palabra de Nadie, la pulsión invisible que anima la escritura, cuya misión es la de la metáfora no sólo en su significación más elemental, la de transportar más allá de sí, más allá del lenguaje, sino la de identificar al lenguaje con los procesos vitales y, sólo en esa medida, caracterizar a estos últimos en el sentido de una trascendencia radical.

Si se regresa teniendo estas consideraciones en mente al texto Salih, encontramos otra caracterización del poema que puede ayudar a precisar, o dar un sentido, a esta acción negativa de la palabra poética sobre la comprensión más intuitiva o directa que las instituciones de pensamiento poético imponen al concepto de experiencia. Desde el título mismo del prólogo de Salih, se sugiere que el poema es aquello que irrumpe: es una aurora (فجر), palabra cuya etimología en árabe tiene el sentido, entre sus muchas acepciones, de “hendir”, “brotar”, “emerger” y “separar”, que se rozan constantemente con la idea básica de lo caótico y lo desordenado. El poema, potencia pura, irrumpe en aquello que Salih llama un “mundo brumoso”:

El periodo de acumulación del acontecimiento o el estímulo, el periodo de su incubación, es una realidad humana. El poeta es el vacío o el útero o el horno mortal al que se transporta una sección viviente del mundo. Sección de tal suerte alienada, su movimiento no corresponde con el movimiento del mundo. O con su grado de plasticidad o rigidez. Una vez que se separa del mundo, se adhiere a la consciencia humana, que posee la peculiaridad

²⁴¹ Pizarnik, Alejandra, “El infierno musical” en *Poesía completa*, *Op. cit.*, p.289.

de abarcar esas partículas, contrarias y dispersas, y acumularlas. Allí se somete a transformaciones y recomposiciones, hasta formar parte de la estructura de mundos nuevos, es decir, se transforman en poesía, o en cualquier forma entre las formas del arte. Y el campo de las ciencias naturales está repleto de ejemplos análogos de esa separación. Se encuentra, aquel fragmento viviente del mundo, bajo la acción del inconsciente humano, de sus revueltas y de su lengua hermética. Así al poeta, cuando sufre o pasa sed, cuando está aterido o cuando suda, cuando sueña o teme, cuando se le persigue y agravia, y hace frente a opresiones, al mundo desgarrador, lo acompaña una suerte de estremecimiento, de atmósferas ardientes, de agrietamientos, y la alquimia poética comienza a operar sobre esa acumulación humana. Me valgo de un lenguaje metafórico para rozar apenas la aurora que se eleva sobre ese mundo brumoso, la aurora que llamamos el poema. Este movimiento específico de la consciencia humana sigue siendo oscuro, como sigue siendo ignorada la operación que hace madurar al poema. Y me parece que así seguirá siendo. Porque cada vez que el poeta intenta esclarecer, hacer consciente ese instante, no hace sino agregarle oscuridad a su oscuridad, incrementar su hermetismo, su carácter oculto. Lo único de lo que somos capaces es de sobrevolar ese instante, y lo más claro que puedo decir es que el poema inicia en un suceso vivo que se oculta en la consciencia el lapso suficiente para el acontecer poético: se desarrolla su estado al de hoguera o de forma poética. No hay poema sin este incendio.²⁴²

Ese “mundo brumoso” que divide el poema se siente, de manera resumida, como nacido de una participación ontológica incesante entre el lenguaje y el mundo, de su mutua afectación, al grado de borrar toda frontera entre el carácter mental, incluso espiritual, de ese fenómeno y los procesos que atestiguan el dominio material de “las ciencias naturales”²⁴³. No se trata de una mera analogía: las series de correlaciones entre dominios diferenciados implican por sí misma distintos grados de

²⁴² Salih, Saniyah, “Fağrun...” *Op. cit.*, p. 229-30.

إن فترة اختزان الحدث والمحرّض، أو فترة حصانته هي حقيقة إنسانية. الشاعر هو الجوف أو الرّحم أو الأتون البشري الذي تنتقل إليه شريحة حية من العالم. شريحة تتميز بالغرابة لا تتوافق حركتها مع حركة العالم. أو مع درجة ليونته وصلابته. عندما تنفصل عن العالم يلتقطها الوعي البشري الذي يمتلك خاصية استيعاب تلك الشذرات الصّدية أو المتحرّرة واختزانها. وهناك تخضع لتحوّلات وتفاعلات، وتدخل في تركيب عوالم جديدة أي تتحوّل إلى شعر أو أي شكل من أشكال الفن. وحقل العلوم الطبيعية مليء بأمثلة مشابهة لذلك الانفصال. تقع شريحة العالم الحيّة تلك تحت فعل اللاوعي البشري وتقلباته ولغته المموهة. فالشاعر عندما يتألم أو يظمأ، يتلجج أو يتعزّق، يحلم أو يذعر، عندما يُضطهد ويُضام، ويُواجه الضغوط والعالم المتصدّع يرافق ذلك كله أنواع من الارتجاج ومناخات حرارية وانقسامات، فتبدأ الكيمياء الشعرية عمليتها عبر ذلك المخزون البشري. أستخدم هذه اللغة المجازية لأتلمس الفجر الذي يطلع من ذلك العالم الغائم، الفجر الذي نسميها القصيدة. فهذا التحرك الخاص في الوعي البشري ما يزال غامضاً، وما تزال عملية إنضاج القصيدة مجهولة. وأعتقد أنها ستبقى كذلك. إذ كلما حاول الشاعر أن يطارد بالوضوح والوعي تلك اللحظة أضاف إلى غموضها غموضاً وزادها أسراراً وغيبية. كل ما نستطيعه هو أن نحوم حول تلك اللحظة وأوضّح ما أستطيع قوله هو أن القصيدة قد تبدأ بحادثة حية، تغيب في الوعي المدة الكافية للسيرورة الشعرية، وتتطوّر إلى حالة قابلة للإشتعال أو الصياغة الشعرية. لا قصيدة دون هذا الإحتراق.

²⁴³ Siham Jabbar Hashem, en un análisis dedicado exclusivamente a este poemario, sugiere que su escritura se encuentra del todo enmarcada por el presupuesto de una no diferenciación de fondo entre el dominio de lo espiritual y el de lo corporal, que expresa “en términos simbólicos”. Siguiendo el argumento de Jabbar, vale la pena señalar una concepción tácita de lo simbólico, o de la producción de lo simbólico en Salih, no como una mera analogía entre el proceso mental y los procesos fisiológicos, sino, de manera más general, de una consciencia de los procesos vitales y biológicos como, valiéndome de los términos que usa Salih en su prólogo, metafóricos por necesidad. Jabbar Hashem, Siham, “Al-’adab al-sarīrī: al-ğasad fī l-qaṣīdah ’aw al-šī’ ramziyan fī muwāğahat al-mawt. Dirāsah fī dīwān al-šā’irah Saniyah Šāliḥ *Dakarū l-ward*” en *Revista de la Facultad de la Letras de la Universidad de Bagdad*, N. 66, Universidad de Bagdad, 2004, pp. 420-39.

afectación tanto a nivel material como simbólico. De manera semejante a como lo hacía al-Mala'ikah, a la experiencia se la caracteriza como un proceso eminentemente temporal (como un “periodo durante el cual se acumula el acontecimiento, o el estímulo, el periodo de su incubación” en la interioridad del sujeto) y además, en el caso de Salih, material y participativo, donde constantemente se “transporta” una “sección viviente del mundo” (شريحة حيّة من العالم) hacia el poeta, al que se le define, de nuevo, como una “oquedad” o “cavidad” (جوف), pero también como “útero” (رحم) u “horno mortal, carnal” (أتون بشري). Debe resaltarse que ese proceso trae consigo una pregunta –a la que, a diferencia del periodista en el poema de Castellanos, no se le presupone de antemano una respuesta– en torno al nacimiento u origen simultáneo del poema y del poeta y, de tal suerte, la experiencia se representa como no diferenciable de ese proceso: decir el poema es –como sugirió con fuerza Lacoue-Labarthe– decir el nacimiento vertiginoso, expresivo, de la experiencia en la expresión, pero no del poema como expresión (lingüística) de una experiencia.

Y esto, es importante enfatizarlo, en razón del carácter participativo e incluso material del proceso creativo: si el poeta elabora un suceso o un estímulo exterior, este último continúa vivo en el poeta, extirpándolo de una totalidad indistinta y homogénea. Esa sección del mundo no es simplemente almacenada en su memoria y codificada en un lenguaje, sino transmutada; no es meramente representada, imagen mental, en la consciencia, sino transportada: no se trata, pues, de una imagen y luego de un concepto que se forma en relación con un “original” fuera de ella, sino de una incisión quirúrgica que se le hace a ese afuera, a ese original, de un infligir heridas al afuera; operación que priva a lo exterior de sí mismo en el instante preciso en que se entra en contacto con él: todo instante es herida. La situación es peculiar: si se entiende que “mundo” (عالم) es aquello que engloba al poeta, la poesía sería aquello que hace que el poeta englobe, incluso si fragmentariamente, a un mundo otro, a un mundo robado del mundo, en su interior. La experiencia, en tanto proceso poético, estaría de tal manera multiplicando infinitamente al mundo “hacia adentro”. Lo que ocurre, me parece, es que Salih intenta formular esa suposición en un sentido inverso, pudiendo imaginarse que, en realidad, ese proceso poético estaría impidiendo de antemano, de manera negativa, la asimilación del poeta por el mundo o del mundo por el poeta, produciendo infinitas separaciones y comprometiendo el carácter unitario de ambos. Salih no duda en afirmar, por un lado, que esas partículas seccionadas que atrae el poeta a su interior dejan de corresponder con “el movimiento del mundo, ni con su plasticidad o rigidez”, entrando por tanto en un estado de alienación tal que debe determinarse como de exilio en relación con éste (غربة); y, por otro y en consecuencia,

que sufren transmutaciones (تحوّلات) hasta volverse parte estructural de mundos nuevos. Así, la multiplicidad generativa del proceso poético puede pensarse, casi al mismo tiempo, o bien como una diferenciación en sí, que la afirma y reproduce al interior de sus márgenes, o bien como una diferenciación fuera de sí, que se produce como efecto de un encuentro inexorable, incesante, con la expresión del otro. Aunque el punto de partida de Salih es una comprensión de la experiencia como proceso de acumulación (فترة اختزان), el estatus entero de ese proceso es poético: no la expresión de un algo por medio del lenguaje, sino el proceso en el que la expresión, en tanto que interpela a alguien, es ella también alguien y está viva. De tal suerte, lo propiamente indecible para ella no es nunca el contenido meramente cognitivo de esa acumulación, el evento o el estímulo, los fragmentos seccionados al mundo, sino el poema mismo y, de manera mucho más específica, el instante de su nacimiento. Instante anárquico de lo indecible que, en sentido estricto, hace arder, consume el algo, los objetos, de la experiencia. La forma poética, de tal suerte, en la misma medida que acumula, incendia. Hablar de forma, conformación o creación, es un hablar de incendios. “No hay poema sin ese incendio”. No hay poesía si no es por la acción de “un guante envenenado”, no hay poema si el poema es mortaja: si la asfixia y la opresión son solamente algo hacia lo que se señala o codifica –si es visible en el espejo de un “yo” o de un “nosotros”– por medio del poema y no la vida negada que irrumpe en el poema para desatar el abrazo cómplice del lenguaje y la realidad. Pero la pregunta que surge natural, intuitivamente es, por supuesto: si el poema es incendio, ¿hay siquiera poema? Se diría en un primer momento que el poema, proceso vital, no corresponde al universo de lo que “hay”²⁴⁴; que la vida no se atrapa en lo que “hay”, sino que es lo indecible que pugna por irrumpir entre sus pliegues: palabra exterior que, en el poema legible, en el poema “en sí”, sólo puede nombrarse como nada y como Nadie.

Estos textos que he venido revisando presentan una serie de escenarios en torno al problema de lo indecible cuya reducción a una formulación homogénea (o que aspire por lo menos a la unicidad) del problema de la experiencia, entendida como el sustrato referencial que da forma histórica

²⁴⁴ Ese *haber* en el que no puede englobarse al poema se explica de manera precisa desde el *Il y a* que propone Lévinas en su obra temprana y que refiere a “la corriente anónima del Ser” (Lévinas, Emmanuel, *De l’existence à l’existant*, J. Vrin, Francia 1963/2004, p. 94), que no admite escapatoria y del que se deriva el sentimiento o necesidad de evasión que el filósofo lituano asocia, frecuentemente y sobre todo en su obra temprana, a la poesía. Más interesante es notar que, al igual que en los poemas que estudiamos, especialmente Pizarnik, Lévinas sugiere que, en esa afirmación englobante de acuerdo con la cual no puede haber sino Ser, “todo es un interior” que por necesidad, en analogía directa con la función metalingüística del lenguaje, termina siempre por referir a sí mismo: “L’existence est un absolu qui s’affirme sans se référer à rien d’autre. C’est l’identité”. Levinas, Emmanuel, *De l’évasion* (intr. Jacques Rolland), París, Fata Morgana, 1935 /1982, p. 73.

en la modernidad a la reflexión sobre el poema, es imposible o incluso que es lo imposible que impide su determinación en enunciados. Es claro, sin embargo, que la actitud con la que la escritura poética afronta ese problema, la manera como elabora el problema de la experiencia no sólo no es la de un mero tematizarla “poéticamente”, sino la de un gesto exterior explícitamente negativo de su “algo”. Esa vuelta de la experiencia hacia la expresión pone siempre en evidencia la complicidad de un sistema de realidad, por necesidad histórico, con un sistema de concepciones acerca del lenguaje. La naturaleza de ese vínculo, en el poema moderno, es oscura, especialmente si se asume de antemano que la racionalidad poética de la modernidad surge en el seno de un proceso, que requiere por ende complejizarse, de “pérdida ontológica” del lenguaje. En el momento en que *aquello* indecible del poema no es ya *lo* experimentado o *lo* inexperimentable, la experiencia sólo puede ser poética, produciendo una serie de contradicciones en el terreno de esa dimensión “ontológica” que se otorga o se arranca al poema y al lenguaje en general durante la modernidad. Lo que aquí necesita clarificarse es, entonces, la relación de esa pérdida de dimensión ontológica del lenguaje con la dimensión ontológica que se le asigna al poema por medio de un presupuesto o aspiración que hostiga al pensamiento de la modernidad: el de su autonomía estética, emblema de inmanencia absoluta.

Capítulo VII. La idea de una poética inmanente

en esta noche en este mundo
donde todo es posible
salvo
el poema

Alejandra Pizarnik²⁴⁵

No tuvieron otra función los astros
sino la de
enseñarme a leer:
tengo una lengua en el cielo
y tengo, sobre la tierra, una lengua
¿quién soy? ¿quién soy?

Mahmud Darwish²⁴⁶

Entre experiencia y poesía pareciera establecerse en la modernidad, de acuerdo con la lectura que he venido realizando, un tipo específico de relación donde a la primera se la somete, en el espacio *excepcional* del poema, a un procedimiento negativo que no permite pensarla como primaria u original en relación con su expresión, confundándose con ella. Esa identificación de la experiencia con su expresión implica siempre, en concordancia con el discurso apofático, un gesto reflexivo de la escritura, un regreso del poema hacia su propio lenguaje que, a su vez, sugiere la alienación, en el universo autónomo del poema, de un dominio referencial que se supone exterior a él. Teniendo en consideración que los elementos metapoéticos de los poemas no son, no por necesidad, definitivos del poema *per se*, y que yo he analizado textos que se caracterizan por introducir elementos metapoéticos tematizados y explícitos, es importante no perder de vista el hecho de que ningún enunciado acerca de “algo”, especialmente un enunciado poético, en tanto que es histórico, ocurre con anterioridad y de manera independiente del dispositivo de su interpretación, considerándoseles por tanto en inmanencia el uno al otro. Esta consideración puede llevarse, como ya he argumentado, al extremo de plantear que los enunciados poéticos, y en particular aquellos que se pueden encontrar en el poema moderno, tienden a funcionar como una suerte de espejo donde las instituciones

²⁴⁵ Pizarnik, Alejandra [1971], “En esta noche en este mundo” [*Los pequeños cantos*] en *Poesía completa, Op. cit.*, p. 400.

²⁴⁶ Darwish, Mahmud [1995], “Tadābīr šī‘riyya” [“Disposiciones poéticas”] en *Limāḍā tarakta al ḥiṣāna waḥīdan* [¿Por qué dejaste al caballo solo?], Ramallah-Palestina, Mahmoud Darwish Foundation-Dar al-Nasher Al-Ahliyyah, 2014, p. 99.

لم يكن للكواكب دورٌ، / سوى أنها / علمتني القراءة: / لي لغةٌ في السماء / وعلى الأرض لي لغةٌ / من أنا؟ من أنا؟

temporales del pensamiento poético se reflejan en la figuración de una poética inmanente que subyace a determinadas prácticas discursivas. Aunque es claro que en los textos revisados de Salih, Pizarnik o Castellanos, la caracterización de la experiencia como poética destroza la figuración de esa poética inmanente en el sentido que acabo de trazar, descubriendo en ella la dirección inconcebible de la trascendencia, también es evidente que la caracterización misma de la experiencia como “poética” no deja de depender de una puesta en relación profunda, y difícil de precisar, de la creación poética con la idea de inmanencia.

¿Qué debe entenderse entonces, en la modernidad, por poética inmanente o, mejor, por la puesta en relación inevitable de la poesía con aquello que la jerga del filósofo y del crítico llama “inmanencia”? En una interpretación posible de esa relación, a la que hasta cierto punto reaccionan los poemas que he estudiado, no habría algo así como una experiencia “pura” que pueda señalarse en el poema como independiente de su expresión en él, del mismo modo que no habría tampoco algo así como una expresión “pura” que pueda señalarse como independiente del dispositivo histórico de su interpretación. La producción del poema, siguiendo una observación de Hans Blumenberg, se reconoce como un acontecimiento simultáneo al de su conceptualización, integrando en una misma esfera todo punto de referencia trascendente²⁴⁷. La consciencia extrema de ese estado de inmanencia de la experiencia en la expresión y del pensamiento poético en la creación poética permite suponer una zona liminal donde se sitúa a sí mismo el poema moderno, no como su reproducción incesante en otros textos, sino como un esfuerzo de negación que interrumpe esa continuidad, que abre un horizonte más allá del lenguaje en el que acontece. Y esto porque lo más inmediato que pone en evidencia la manera como se elabora la cuestión de la experiencia en el poema moderno (y que por tanto es necesario superar) es un escenario donde el poema desconfía de sí mismo al grado de desintegrarse, al grado de decir que esa experiencia no pertenece al orden de lo que acontece. Esa desconfianza, hay que precisarlo, no es sólo la de quien siente que el lenguaje ha de fracasar en su misión de nombrar (miedo “de no saber nombrar / lo que no existe”²⁴⁸, como expresó Pizarnik en un texto temprano), en su misión de permitir el conocimiento de un mundo, de sí mismo

²⁴⁷ “To disclose self-observations thus presupposes that it is possible in the first place to occupy the observation position at the same time as the production position; this is a presupposition of aesthetic objectification incompatible with the expectation of inspiring factors, from the muses up to narcotics”. Blumenberg, Hans, “Speech Situation and Immanent Poetics” en *History, Metaphors... Op. cit.*, pp. 452-53.

²⁴⁸ Pizarnik, Alejandra [1962], “Ella se desnuda...” [*Árbol de Diana*] en *Poesía completa, Op. Cit.*, p. 108. “Ella se desnuda en el paraíso / de su memoria / ella desconoce el feroz destino / de sus visiones / ella tiene miedo de no saber nombrar / lo que no existe”.

o de un principio inefable, sino la de quien teme que el lenguaje no sea capaz sino precisamente de eso. El triunfo secreto, la victoria al mismo tiempo extraordinaria y pírrica, del lenguaje sobre lo inefable: que su incapacidad de decirlo culmina siempre en su poder de nombrarlo. Y entonces lo que llamamos experiencia ya no es solamente aquello que quedó alienado en su expresión, sino que muestra que la expresión es lo indecible, lo propiamente indecible, alienado en un concepto de experiencia. Lo que pareciera ocurrir al momento de reflexionar sobre la poesía durante la modernidad es que el concepto de experiencia se introduce en tanto elemento regulador de las dificultades que impone al pensamiento moderno un concepto de expresión cuya fuerza depende, en su historia, de una elaboración del problema del lenguaje indiferenciable de la reflexión en torno a la revelación. El propósito de este capítulo es, entonces, indagar en esa relación negativa que el poema establece con el dispositivo de su interpretación y, de manera más concreta, de la caracterización de ese dispositivo como constitutivo de una concepción al mismo tiempo ontológica que política del lenguaje como contexto al que reacciona el poema, extraño de sí mismo y ajeno del lenguaje.

La situación se siente, a momentos, paradójica, y el poema nos enfrenta sistemáticamente a una contradicción a la que ya he aludido de diversas maneras pero que merece una formulación explícita: que eso que, de manera por demás precisa, de Certeau llama un proceso de “desontologización del lenguaje” –que alimenta el sentido común nacido de una racionalidad secular– la poesía parece entenderlo, de manera inversa, como un proceso de alienación primario de ese dominio ontológico en una idea del lenguaje: lenguaje nombrado “realidad”, cosa en sí misma, separación o absoluto, que no señala hacia algo sino para señalar hacia sí mismo y que todo lo niega para producir su propia afirmación. Negar ese absoluto, ese dominio en sí del signo, por supuesto, no implica sólo reconocer una realidad otra, impropia e innombrable, que esa realidad, sino que hace nacer también la idea de un lenguaje otro, impropio e impronunciable, que el lenguaje. A esa concepción específica del lenguaje “en sí mismo”²⁴⁹ (que se produce como resultado de una separación entre un dominio de los signos y un dominio ontológico), propongo llamarla la idea de una poética inmanente y puede reconocerse –de maneras contradictorias– como un cuestionamiento que el poema inflige sobre sí mismo durante la modernidad. Esta pregunta, que exige mostrar los contextos históricos de su elaboración, quisiera señalarla primero en el texto poético de Alejandra Pizarnik que utilizo como epígrafe y que reflexiona con determinación no tanto sobre un no-ser del poema,

²⁴⁹ Tal concepción del lenguaje “en sí mismo” la diferenciaré, en el último capítulo, de la concepción homónima del lenguaje de Walter Benjamin.

sino sobre la imbricación definitiva de la potencia creadora del lenguaje con la imposibilidad. Lo imposible impone una dirección, sienta un tono, a la elaboración del problema de la poesía en la modernidad, siempre en un sentido antagónico al del pensamiento poético. Esos versos, tomados de su muy célebre poema-testamento “En esta noche, en este mundo”, levantan una serie de cuestionamientos que complejizan, me parece, el panorama que acabo de señalar:

no
las palabras
no hacen el amor
hacen la ausencia
si digo agua ¿beberé?
si digo pan ¿comeré?

en esta noche en este mundo
extraordinario silencio el de esta noche
lo que pasa con el alma es que no se ve
lo que pasa con la mente es que no se ve
lo que pasa con el espíritu es que no se ve
¿de dónde viene esta conspiración de invisibilidades?
ninguna palabra es visible

(...)

en esta noche en este mundo
donde todo es posible
salvo
el poema²⁵⁰

“Ninguna palabra es visible”. La relación de la poesía con la trascendencia, y especialmente con el vocabulario de la mística es, en estos versos, innegable, pero no se lleva a cabo por medio de la pura alusión a un principio inefable, sino que requiere de su *encarnación* incierta en una figura bien precisa, la del poema, entendido como una interpelación comprometedora del silencio contra el mundo y, sobre todo, como un cuestionamiento virulento de toda determinación de “lo real” a partir de la categoría de lo posible. De tal manera, estos versos elaboran su propia concepción de la poesía a través de un difícil planteamiento: que el poema, imposible, se opone a lo posible en el mismo sentido que lo invisible se opone a lo visible; que a las palabras, porque son invisibles, no las reclama el mundo y, sin embargo, acontecen en él, conspiran contra él. Esta manera de plantear

²⁵⁰ Pizarnik, Alejandra, *Ibid.*, pp. 399-400.

las cosas requiere de una enorme cautela, porque hay en ella una caracterización sumamente oscura de sus propios presupuestos en torno al lenguaje, de las relaciones entre lenguaje y realidad, que, en lugar de refutarlas, se las conduce hacia el extremo del poema para poner en evidencia, y luego en jaque, la dependencia de ese lenguaje a aquello que aquí se señala como el orden de lo posible y, por tanto –de acuerdo con un razonamiento semejante al que hace a Heidegger al situar a metáfora “al interior” de la metafísica²⁵¹–, de lo visible. Me explico: que Pizarnik pueda decir que el poema no forma parte del dominio de lo posible, que el poema es imposible “en esta noche en este mundo”, se presenta en ese texto como consecuencia directa de haber aceptado antes –¡estrepitosa derrota de la poesía!– que no existe ningún vínculo de necesidad entre la palabra poética y el mundo o, de manera más precisa, entre el contenido proposicional de los enunciados y la posibilidad de que esos “contenidos” acontezcan fuera de él: decir “pan” no implica, no por necesidad, traer al mundo pan que sacie el hambre, sino solamente –acaso– la descripción de un estado de cosas meramente posible que puede corresponder o no con un estado de cosas comprobable y exterior al enunciado. Tal reconocimiento permite suponer que el enunciado poético, en la dirección del amor, no es nunca una promesa que se hace al mundo desde la consciencia de su posibilidad, sino un hacer la ausencia: afirmación desesperada, proferida desde lo imposible y privada por completo de fundamento, que amenaza con traicionar a un mundo que es, sin remedio y sin salida, eso que *es*.

Por eso el mundo es siempre “este mundo”, éste y nunca otro, y es por eso también que, idéntico a sí mismo, es “esta noche”. El mundo, con su luz solar y sus astros y su cohorte de innumerables objetos, es noche, oscuridad absoluta, y su visión ceguera. Lo anterior se deriva, como subraya con firmeza este poema, de que el hecho de ser algo visible –y por lo tanto posible– se presente como estrictamente equivalente de su ser “decible”: lo visible y lo decible se entreveran en un tejido de simetrías más denso, más impenetrable, que la más oscura tiniebla; todo decir se descubre, de tal forma, una repetición de sombras, un agregar “oscuridad a la oscuridad” como decía Salih en relación con todo esfuerzo de formular el origen del poema, una lengua natal que “castra”: lengua donde la potencia creadora, dirá Pizarnik en este mismo texto, se descubre “re-creación”, y su poder de conocimiento, “re-conocimiento”. Ese encadenamiento del decir a la visión, esa ceguera “de ver”, requiere del mundo que sea posible, y decible, bien antes que real, objetivo o cognoscible. La misión de la palabra, hacer la ausencia, no es por tanto la de posibilitar,

²⁵¹ Heidegger, Martin, *The Principle of Reason* (Trad. Reginald Lilly), Bloomington, Indiana University Press, 1957/1991, p. 48.

con el anhelo de consumir, ese decir poético, ese poema imposible. El tratamiento negativo que sufren los “objetos” de la experiencia “al interior” del poema, tal y como lo he venido notando, produce una crítica poética de lo posible que toma como punto de partida una identificación no reconocida –notada desde la filosofía, por ejemplo, por Derrida²⁵²– de lo posible con lo imposible, como si ambas categorías hubieran sido extraídas de una misma fuente y labradas en la materia de la misma ausencia. Y Pizarnik extrae de esa dicotomía entre el mundo como posibilidad y el poema como imposibilidad (que no es lo mismo que una oposición entre lo real y lo irreal o lo potencial y lo actual) la peculiar conclusión, expresada entre paréntesis –como simulando la totalidad indistinta a la que alude–, de que “(todo lo que se puede decir es mentira)”²⁵³.

La interpretación de ese enunciado es difícil no tanto por la aparente paradoja que lo invalida (si es verdadero el contenido del enunciado, entonces el enunciado es por necesidad falso, o algún juego formal por el estilo), sino porque está tratando de determinar dolorosamente una posición y una perspectiva, la de lo imposible, que no reconoce la mediación de lo posible al momento de vincular la verdad al lenguaje y que en todo momento descubre su poder de representación como un deseo de realización solamente atribuible a la voluntad del poeta. En Pizarnik, por lo tanto, estos versos no se limitan simplemente a situar una verdad o una realidad últimas en las cumbres inaccesibles de lo absoluto inefable, sino que exige de eso inefable un decirse, un acontecer, que no es poder de nadie y que hiere de muerte la voluntad del poeta, su poder de decir “yo”: “mi primera persona está herida, / mi primera persona del singular”. Se debe enfatizar, pues, que lo que aquí se niega es un presunto “poder de decir todo” del lenguaje, es decir, un gesto de dominación a través del lenguaje; se trata, más bien que de la verdad o de la falsedad de lo dicho, del vínculo de necesidad entre la integración de la totalidad y el concepto de lo posible. Así, la totalidad de lo dicho –que puede ser lo mismo verdadera que falsa en relación con tal o cual estado de cosas– no es nunca, simple y llanamente, equivalente al rango referencial al que aspira la palabra “todo”; “todo lo que se puede decir” implica, de manera muy distinta, un territorio vasto e indeterminado, lo infinito, sobre el que el lenguaje, expulsado de él, reclama vanamente para sí mismo una soberanía.

²⁵² En ese sentido, Derrida nota lo que, me parece, es uno de los presupuestos implícitos más importantes de la reflexión sobre el lenguaje que impulsa la escritura poética de la modernidad: “...une certaine impossibilité de dire l'événement, ou une certaine possibilité impossible de dire l'événement, nous oblige à penser autrement (...) ce que veut dire possible en histoire de la philosophie (...) ce 'possible' n'est pas simplement 'différent de' ou 'le contraire de' 'impossible', pourquoi ici 'possible' et 'impossible' veulent dire le même”. Derrida, Jacques, *Dire l'événement, est-ce possible?*, París, L'Harmattan, 2001, p. 86.

²⁵³ Pizarnik, Alejandra, *Poesía completa...*, *Op. Cit.*, p. 398.

La mentira que se denuncia aquí, “todo lo que se puede decir”, tiene que ver por tanto con un “poder” del lenguaje que no se obtiene y detenta sino por la mediación conceptual de lo posible. Ese poder de decir “todo”, que se deduce con naturalidad aterradora, alucinante, del poder de decir algo o lo que sea, determina de antemano, de manera simétrica, tanto a la categoría entera de lo posible como una idea, un anhelo, de totalidad²⁵⁴. Si “todo” refiere a aquello que siempre puede –al menos en potencia– ser dicho, es necesario admitir que la articulación de un “todo” depende de la posibilidad específica de “ser decible”, produciéndose una doble ilusión: por un lado, que la potencia el lenguaje es equivalente a un poder de determinación de lo posible desde el sujeto y, por otro lado, que no puede haber una afirmación ontológica de “todo” o de “algo” sin establecer también una afirmación, ella misma ontológica, del lenguaje; sin afirmar que “todo” siempre es antes, de manera subrepticia, de manera inadmisiblemente, lenguaje.

Ahora bien, estas consideraciones pueden ser vistas –y con razón– como específicas ya no digamos de la poesía de Pizarnik, sino de una interpretación más o menos arbitraria (la mía) de ellas. Sin embargo, como ya dije, sientan un tono (una oposición abismal entre lo posible y lo imposible) y, sobre todo, establecen una filiación con el problema de la negación, con las tradiciones de la apófasis, que no puede –naturalmente, y a pesar de toda extrapolación o hipérbole o descarado hermetismo– reducirse a Pizarnik solamente: se elaboran en el seno de una serie de contextos históricos sin los cuales esa caracterización del poema como lo imposible capaz de desmentir la impostura de lo decible, que es la impostura del mundo y del “todo”, serían ciertamente opacas. Pero esa imposibilidad del poema capaz de desdecirlo “todo”, de dividir la densidad homogénea, penumbrosa, de lo visible, esa “aurora que llamamos el poema”, se precisa a sí misma, fatalmente, en relación con el pensamiento poético y en tanto pensamiento poético. Y la pregunta por la negatividad se inscribe nuevamente en el poema, pero ahora trazando un movimiento inverso, un movimiento que no hace avanzar al pensamiento de la afirmación hacia la negación hasta resolverse en Nada, sino que lo obliga a ceder su espacio en beneficio de un encuentro con lo imposible: reconocer en la negación una presencia comprometedora, como trazando la orilla de su

²⁵⁴ Jacob Taubes, en una línea no necesariamente divergente de Derrida, señaló con precisión la ecuación posible / real como un elemento del pensamiento político-escolástico propio de idealismo que permea en la noción moderna de absoluto: “El idealismo de la antigüedad tardía y el idealismo alemán fusionan Dios y mundo de forma estético-religiosa y llegan a esa curiosa permutabilidad de ‘posible’ y ‘real’ que caracteriza tanto a Plotino como a Fichte y Hegel. Lo posible ya se *ha* vuelto realidad, aunque ‘en el concepto’”. Taubes, Jacob, *Escatología occidental*, Buenos Aires, Miño Dávila, 1947 / 2010, p. 25.

encuentro, como imaginando el instante en que su palabra nos alcanza, nos escucha y, finalmente, nos atraviesa.

Esta posición contradictoria del poema respecto de su propio lenguaje precisa, como he insistido una y otra vez, de un gesto autorreflexivo para poder mostrarse; gesto cuyo contexto histórico puede trazarse, además, en varios sentidos. Uno de ellos se evoca, de manera notable en este poema, a través de la “noche” como el *topos* por excelencia donde el gesto metapoético se sitúa a sí mismo; noche de “extraordinario silencio” (pero que excluye al silencio del mundo y de la palabra: “el silencio no existe”²⁵⁵) que establece la filiación del poema moderno –o de cierta tradición crucial para el poema moderno, por recurrir a la cautela– con la mística y con el vocabulario de tradición (por lo menos) islamo-hispánica que desembocan en las dos noches de San Juan de la Cruz²⁵⁶: no sólo la de la unión del amante en el amado, la noche “amable más que la alborada”, sino especialmente esa otra noche, la que esconde la “fonte que mana y corre”, la de aguas tan caudalosas “que infiernos, cielos riegan, y las gentes”; la noche del ocultamiento generativo y del enigma, pero también del impedimento (“aunque es de noche”), del encarcelamiento y de la desesperación. Esta filiación con la mística que puede adivinarse –que se siente deliberada– en el texto de Pizarnik, ¿en qué sentido preciso es sintomática, si siquiera lo es, de una elaboración del problema de la trascendencia en la poesía de la modernidad? La relación de ese vocabulario hermético de la mística con una inscripción de la trascendencia en el poema moderno no es, empero, ni inmediata ni directa y, por lo tanto, su formulación es esquiva. Lo anterior, porque es constitutiva de la concepción moderna de la poesía como género, es decir, de los presupuestos que permiten introducir la idea del poema como cosa en sí misma y, de manera general, de la progresiva conformación moderna de la estética como campo de especulación filosófica al que se asimila el problema del arte.

Aquello a lo que nos enfrentamos es a que la relación de la trascendencia con el poema moderno está del todo mediada por un proceso de formación de instituciones de pensamiento

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 398.

²⁵⁶ Luce López Baralt ha analizado, en trabajos eruditos señeros, la genealogía de San Juan de la Cruz con la mística islámica. En lo concerniente al *topos* de la noche, esta investigadora enfatiza la pluralidad de valores, tantas veces antagonicos, que adquiere en la poesía del santo, denunciando la existencia de un sustrato que no puede ser solamente cristiano. López Baralt sugiere, como elemento clave que permite establecer su vínculo con el doble legado islámico y pseudo-dionisiano, justamente el de la angustia y la opresión (قبض), como opuesta a la expansión (بسط), en las que se adivinan las etapas sucesivas de un proceso iniciático. Véase López Baralt, Luce, “Simbología mística musulmana en San Juan de la Cruz y en santa Teresa de Jesús” en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Vol. XXX, N. 1, Ciudad de México, El Colegio de México, 1981, especialmente pp. 37-39.

poético que desembocan en la necesidad, en gran medida teórica, de determinar al poema –o a la expresión artística en su conjunto– como objeto específico de un campo autónomo de reflexión capaz de englobar su singularidad en una idea de género y en un proyecto antropológico del lenguaje. Esto requiere volver sobre el vínculo íntimo entre el concepto de experiencia y el privilegio moderno a la función referencial del lenguaje que hace de su función poética, por ejemplo, no sólo excepción o licencia o ejemplo, sino la cifra misma del contradictorio rango de valores que el pensamiento moderno atribuye, de manera tácita, a lo contingente y a lo arbitrario. Ya he intentado explicar, de manera esquemática, que el vocabulario teórico con el que la modernidad se enfrenta al lenguaje poético no fabrica la excepcionalidad de la poesía (y con ella la necesidad de la literatura como concepto, con su constelación cambiante de clasificaciones genéricas) sino en la medida en la que fabrica la excepcionalidad de un tipo de experiencia irrepetible e inútil para la producción de conocimientos y certezas (cuyo modelo histórico es la experiencia mística), es decir, que requiere precisamente de ese concepto para producir la especificidad del poema; y que, en consecuencia, precisa de una teoría del lenguaje que contenga la expresión en el problema de la representación por medio de un concepto prioritariamente empírico –y referido al “mismo” antes que al “otro”– de la experiencia.

Este último aspecto fue señalado con agudeza por Heidegger como parte de su crítica de la estética como disciplina moderna, en cuyas distintas orientaciones encuentra como presupuesto epistemológico subyacente un esquema intencional según el cual “The artwork is posited as the ‘object’ for a ‘subject’; definitive for aesthetic consideration is the subject-object relation, indeed as a relation of feeling. The work becomes an object in terms of that surface which is accessible to ‘lived experience’”²⁵⁷. Tal presupuesto, por otra parte, no logra establecerse sin haber previamente separado –como he venido subrayando– el dominio de los signos del dominio de la ontología. La relación del arte con la ontología, crucial como es bien sabido para Heidegger, depende por completo de los términos en los que se elabora el problema entero del lenguaje: si el arte se encuentra situado ante el sujeto como su objeto de acuerdo con la misma lógica según la cual el lenguaje se sitúa entre un sujeto y un dominio referencial, es necesario entender, como planteará en múltiples ocasiones este pensador, que tal dominio se produce, con anterioridad a la experiencia, en tanto significación, no pudiendo ni en un caso ni en otro determinar ni la finalidad ni la esencia del

²⁵⁷ Heidegger, Martin, *Nietzsche. The Will to Power as Art* (ed. y trad. David Farrell), San Francisco, Harper San Francisco, 1961 / 1979, Vo. 1, p. 78.

lenguaje en su función de mediación, sino como poder de fundación; es decir, que el tipo de relación intencional que se impone como la estructura misma del proceso de conocimiento y, de manera análoga, del dominio de lo estético, se encuentra a su vez precedida y determinada por la capacidad –inalienable del lenguaje y en lo esencial poética– de engendrar, ordenar y modelar sistemas, concepciones, de realidad en el espacio y en el tiempo. El hecho de que una cierta elaboración del problema del lenguaje, que sirve como la analogía fundamental de la relación sujeto-objeto, sea el modelo a partir del cual se articula el problema del arte en la modernidad, acusa una cierta circularidad, una situación de interdependencia, al momento de llevar a cabo su crítica. Es como si el camino histórico mismo que lleva a la formación de la estética, con esa suerte de emancipación del arte a través de un concepto de experiencia definido desde la teoría del conocimiento, condujera de vuelta sin remedio –ya en Heidegger– a la consciencia de una asimilación absoluta de la esfera de lo sensible al problema de la significación, entendida como fundación del mundo por el lenguaje.

La historia moderna del concepto de expresión, sin embargo, complica notablemente esta manera de entender la emergencia de una idea de autonomía de la obra de arte en su relación con la experiencia, que parece simplemente “superar” la genealogía intelectual desde la que se elabora ese concepto durante modernidad temprana²⁵⁸. Esta manera de entender las cosas denuncia una imbricación profunda de la estética con una dimensión ontológica y generativa del lenguaje (anterior lo mismo a la teología que a la filosofía) y, especialmente, con una pregunta por el lenguaje poético, postulada en el tiempo largo de la historia, en tanto indisociable de las dificultades que presenta la exégesis de los textos considerados revelados e inspirados. Lo anterior, naturalmente, tiene consecuencias importantes al momento de pensar a la poesía como problema para la teoría, porque su autonomía –que es la doble autonomía del lenguaje humano y de la obra de arte– no logra nunca emerger de la elaboración moderna de una autonomía del sujeto sin traerla de vuelta a

²⁵⁸ Meyer H., al clasificar las teorías de la poesía “occidentales” hasta cierto punto en analogía a las funciones del lenguaje de Jakobson, hablaba de teorías expresivas y miméticas como referidas a la naturaleza de la obra y a su productor, en posición a teorías pragmáticas y objetivas, que tienen que ver con el universo en el que se producen. El sentido primario de la expresión como concepto filosófico desarrollado en la modernidad temprana, que recupero en este trabajo, obliga a pensar la expresión no sólo en el sentido del emisor y del sujeto, sino fundamentalmente en su dimensión objetiva y pragmática, donde aquello expresivo, no sólo expresado, es siempre impropio del sujeto, apelativo y referencial a partes iguales. Abrams, Meyer H., *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, Londres-Oxford, Nueva York, Oxford University Press, 1971, pp. 6-7 y pp. 21-26.

la esfera del signo. Si seguimos en este punto el minucioso análisis de Deleuze²⁵⁹ en torno al desarrollo del sustrato filosófico –antiguo y medieval– que precede a la hermosa formulación del problema de la expresión a manos de, en particular, Spinoza y luego de Leibniz, lo que encontramos es, de hecho, un proyecto ontológico que culmina en una separación de la expresión, que aludiría a las complejas formas de participación de un principio infinito en sus *expresiones* finitas (justamente para entender sus procesos de individuación), del dominio de los signos, que aludiría a la revelación, a la inscripción textual, a una misteriosa elaboración de la realidad en la metáfora que, otrora, volvía a la meditación filosófica consubstancial de los procesos exegéticos del lenguaje poético. Deleuze, pues, nos sitúa en un escenario que, a mi parecer, es aquél con el que deben confrontarse los esfuerzos de objetivación de las prácticas artísticas, la determinación de su autonomía que, para efectivamente separar el dominio del signo del de la ontología, debió separar primero la expresión de la revelación:

Revelation and expression: never was the effort to distinguish two domains pushed further. Or to distinguish two heterogenous relations: that of the sign and signified, that of the expression and expressed. *A sign always attaches to a proprium*; it always signifies a commandment; and it grounds our obedience. *Expression always relates to an attribute*; it expresses an essence, that is, a nature in the infinitive; it makes it known to us. So that the “Word of God” has two very different senses: an expressive Word, who has no need of words or signs, but only of God’s essence and man’s understanding; and an impressed, imperative word, operating through sign and commandment. The latter is not expressive, but strikes our imagination and inspires in us the required submission.²⁶⁰

Aquello que deja entrever Deleuze en esta observación puede ser fructífero para entender la situación del poema moderno, especialmente cuando las categorías de análisis del poema que se articulan de manera paralela a la estética y a la idea de la autonomía de la obra de arte deben rendir cuenta de versos, como los que ya comenté de Pizarnik, donde se declara la imposibilidad del poema en el mundo y el carácter invisible de la palabra. ¿Por qué? Ese concepto de expresión, cuya situación histórica y alcance filosófico intenta determinar Deleuze, encarna una verdadera crisis al interior de la concepción del lenguaje que tiene lugar entre los siglos XVI y XVII y que obliga, de manera inquietante, a separar al lenguaje del lenguaje: separar ese dominio de los signos, la lengua

²⁵⁹ Deleuze, Gilles, *Expressionism in Philosophy: Spinoza* [*Spinoza et le problème de l’expression*], Zone Books, Nueva York, 1968/1992, especialmente los capítulos III y IX de la primera parte, “Attributes and Divine Names” e “Immanence and the Historical Components of Expression”.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 57. Cursivas del autor.

histórica y humana de la revelación y del libro, de una idea de lenguaje que no sólo precede a esos sistemas, sino que alude al tránsito inconcebible de lo uno a lo múltiple y de lo espiritual a lo material, otorgando en la modernidad una autodeterminación feroz a ese antiguo sistema de figuras que ve al universo, y al rostro humano, como el libro de Dios y a la creación como su escritura²⁶¹. Ahora bien, lo que aquí es imperioso observar es precisamente la estructura moderna de esa analogía. Como lo describe Deleuze, los signos refieren a sus *propria* de manera *semejante* a la manera como el Ser (o Dios, en clave teológica), idéntico a su palabra, nombre del nombre, incesantemente se expresa a sí mismo. Dicho de otro modo: los signos que conforman el lenguaje humano no se entiende que sean expresivos en ese sentido, pero se debe enfatizar que se relacionan con esos *propria*, con esas propiedades contingentes y con esos mandatos arbitrarios, a *imagen y semejanza* de la manera como las expresiones se relacionan de manera necesaria con las cualidades esenciales, o atributos de la sustancia infinita, que expresan: la lengua humana es, pues, el modelo privilegiado que escoge la especulación filosófica para rendir cuenta del carácter esencialmente expresivo de Dios y del Ser. Y el lenguaje humano se instituye y subsiste en la reflexión filosófica como la metáfora privilegiada de ese proceso ontogenético, a parte iguales poético y político. La modernidad, por supuesto, no ha de trazar en esta lógica un proceso de “desontologización” del lenguaje sino, muy por el contrario y aunque de manera soterrada, la más extrema de sus afirmaciones.

Ahora bien, el proceso que describe Deleuze en torno a la emergencia del concepto de expresión en la modernidad temprana no siempre se pone, al escribir su historia, en relación directa ni con la articulación del concepto moderno de literatura ni con la posterior emergencia de la estética en tanto disciplina filosófica, cuando en gran medida es su determinación. Y esto porque, de manera significativa, ese concepto temprano de expresión –cuyo surgimiento y desaparición durante la modernidad temprana son paralelas de las de la mística– ha de borrar pronto las huellas de su filiación y de sus usos en la terminología filosófica para ser asociado, especialmente en el lenguaje ordinario, no sólo al dominio histórico de los signos, sino a la experiencia específica, interior e indecible, del sujeto: se vuelve descriptivo de una función que permite mediar entre la interioridad y la exterioridad con la finalidad de producir conocimiento. Lo expresivo deja, pues, de ser lo propio del Ser para volverse lo propio de la poesía (y del arte), que duplicaría en sí, o señalaría

²⁶¹ Ese gesto de separación entre expresión y revelación que desemboca en la racionalidad científica moderna tiene una dependencia con ese grupo de metáforas que Curtius agrupó bajo la rúbrica de “el libro como símbolo”, y de la que da ejemplos desde la Biblia hasta Galileo. Curtius, E.R., “El libro como símbolo” en *Literatura Europea...* Vol 1, *Op. cit.*, pp. 423-425.

siempre, hacia una pregunta ontológica tácita fundada ya no sobre una figuración del lenguaje como realidad, sino de la realidad como lenguaje.

El problema consiste aquí en notar que la emergencia de ese domino estético autónomo se presenta, en su historia, como ligado con fuerza a las preocupaciones exegéticas en torno al texto revelado. En este sentido, Victoria Kahn –en una línea abierta por Walter Benjamin²⁶² y enfatizada también, más tarde, por Angus Fletcher²⁶³– sitúa la emergencia moderna de la estética no solamente como un campo de especulación autónomo relacionado en lo esencial con la interacción de la forma, la belleza y el dominio de lo sensible²⁶⁴, sino como articulada a través de una serie de discusiones en torno a dos modos exegéticos –por completo correlativos de la distinción entre revelación y expresión– del texto sagrado de origen medieval que se reelaboran de manera específica durante la modernidad temprana: el de la alegoría poética y el de la alegoría teológica (que no debe confundirse con la anagogía o lectura espiritual del texto revelado). Estos modos exegéticos, si antes estaban destinados a distinguir los usos metafóricos “teológicos” de la escritura (de los que se ocupa obsesivamente la apófasis y que son el eco más poderoso del desarrollo histórico de la noción de *figura*) de aquellos que podían encontrarse en el legado literario clásico y “pagano”, servirán durante la modernidad para distinguir “between allegory as a mode of description of the cosmos, and allegory as a rhetorical mode or product of human invention”. De la negociación entre ambos modos de interpretación surgiría, de acuerdo con esta investigadora, “a new concept of literature and a new concept of literary reading as inseparable from the artist’s and reader’s own hermeneutical activity”²⁶⁵.

²⁶² Me refiero, por supuesto, al señero estudio de Walter Benjamin, *The Origin of the German Tragic Drama* (trad. John Osborne), Londres, Verso Books, (1927) 1963/1998.

²⁶³ Fletcher bebe, entre otros, de las ideas de Benjamin en torno a la alegoría para mostrar su centralidad en la formación del pensamiento poético y del concepto de literatura de la modernidad. Aquí nos referimos, en particular, a su breve estudio “Allegory without Ideas” (en Machosky, Brenda (ed.), *Thinking Allegory Otherwise*, Stanford, Stanford University Press, 2010). Un planteamiento importante de Fletcher consiste en señalar la manera como la alegoría, todavía en la modernidad temprana, presuponía una relación precisa con la esfera platónica de las ideas y que fue lentamente, a lo largo de un proceso de secularización, vaciada de esa referencia trascendente, radicalmente exterior a su gesto englobante. Esto le permite hablar de la alegoría moderna como alegoría sin ideas, fenómeno indispensable para la formación de un concepto de literatura marcado por conceptos de autorreflexividad y autonomía.

²⁶⁴ “I argue that it is conceding too much to the eighteenth-century discourse of aesthetics to say that the Renaissance ideas are important because they anticipate Immanuel Kant, as Ernst Cassirer and Erwin Panofsky were wont to do. Instead, it is better to see the Renaissance as helping us historicize the idea of the aesthetic...” Kahn, Victoria, “Allegory, Poetic Theology, and Enlightenment Aesthetics” en Paul Kottman (ed.), *The Insistence of Art. Aesthetic Philosophy after Early Modernity*, Nueva York, Fordham University Press, 2017, p. 32.

²⁶⁵ *Ibid*, p. 33.

En este grupo de consideraciones se adivina, pues, un contexto de lectura que obliga a darle formas mucho más específicas a la idea general de que el orden histórico de problemas relacionados con la trascendencia subsiste y se inscribe en la poesía como uno de sus espacios privilegiados. Como punto de partida, es necesario precisar que, si bien uno de los rasgos más característicos de la modernidad poética es ese poder de determinarse “libremente” a sí misma desde el sujeto (y por tanto desde un poder de fundación de la palabra que habrá de referirse a la literatura), se debe notar que tal gesto está atravesado por lo que podría llamarse una racionalidad alegórica. Y es tal vez en el poema moderno donde aquello que se piensa como alegórico revela sus rasgos más paradójicos, porque ¿no es acaso la alegoría, en lo esencial, aquello que devela, que revela lo otro, aquello que nunca puede pensarse “en sí ni desde sí”? Sin embargo, Fletcher por ejemplo, subraya de manera crucial que, en su historia y en su estructura misma, “Self-Reflection is obsessively an aspect of the allegorical method itself”²⁶⁶. Esto se debe, en gran medida, a que en la alegoría (a menos que sea verdaderamente anagógica) la frontera entre el procedimiento interpretativo en torno a un texto y el texto “en sí mismo” se borra por completo: un texto, para ser propiamente alegórico, exige por necesidad una exégesis que decreta su carácter alegórico “desde fuera”, es decir, que esa exégesis alegórica estipula, o determina, la presencia de la alegoría en el texto “en sí”, justo en la misma medida que ese texto prefiguraría, desde sí, la exterioridad de la lectura que lo completa; lo alegórico no es nunca una propiedad intrínseca del texto sino en la medida en que texto y exégesis, en su *totalidad*, se transforman en propiedad intrínseca de un texto absoluto, disolviéndose en él. Alegoría no es sólo, entonces, aquello que revela lo otro, sino aquello que, más bien que revelarlo, lo estipula, desde una enunciación y desde una voluntad, para contenerlo o englobarlo “entre” dos puntos extremos, incluso si infinitamente separados. Ahora bien, esa gran distinción entre revelación (ahora palabra histórica y mandato arbitrario) y expresión (el proceso expresivo del Ser *como* lenguaje, que la modernidad europea muy pronto identificará con la naturaleza), que posteriormente se transforma –en lo que concierne a la lírica– en una subordinación ilusoria, alienante, de la experiencia al significado, parece contenerse en los límites de ese trazo alegorizante que, si seguimos la elaboración teórica en torno a la alegoría de Benjamin, produce “... a strange interlacing of nature and history”²⁶⁷.

²⁶⁶ Fletcher, Angus, “Allegory...” en *Op. cit.*, p. 10.

²⁶⁷ Benjamin, Walter, *The Origin... Op. cit.*, p. 167.

La huella de ese gesto alegorizante de la modernidad sobre el poema es profunda y sus implicaciones sobre la formación de las instituciones de pensamiento poético de la modernidad demasiado complejas como para rendir cuenta de ella de manera detallada, pero quisiera detenerme en una cuestión en particular: que el proceso que permite determinar al poema en sí mismo trae consigo la formación de un trazo alegórico que lo ata a una afirmación ontológica del mundo y que lo hace correlativo de ella. Ese trazo se despliega desde el mismo principio que, en Pizarnik, hace imposible al poema: la confusión del poder de representación con la potencia del lenguaje; la posibilidad de decir contra el decirse de lo imposible. Lo que evoca, entonces, la idea de una poética inmanente no es tanto un rango de propiedades o estructuras intrínsecas al lenguaje poético o al lenguaje en general, ni a su carácter de objeto, ni a una esencia de la poesía, ni a una supuesta e idealizada materialidad del poema o del lenguaje, sino a un proyecto ontológico –correlativo del poema– que permite producir esa visión de totalidad autorreferencial, destructiva y a fin de cuentas autodestructiva, que se denuncia obsesivamente en los poemas que he venido revisando; en ellos, como ya señalé, el lenguaje y la historia constituyen una verdadera máquina que, al englobar un universo de objetos que se pueden nombrar y sólo por eso son visibles, lo fragmenta, lo dispersa en su interior como un montón de despojos. Ahora bien, en la modernidad –y es ésa otra enseñanza de Benjamin–, esa racionalidad alegorizante no puede ser ya entendida como una supervivencia plena del “símbolo teológico”, que es él mismo la “unión” –como se entiende especialmente en las tradiciones, incluida la apófasis, descendientes del neo-platonismo– “del objeto material y del objeto trascendente”²⁶⁸. Por el contrario, lo alegórico, en tanto propio de la modernidad para Benjamin –que ve en la lectura romántica del concepto de símbolo una usurpación nostálgica, por decir lo menos engañosa, del símbolo teológico²⁶⁹–, es justamente la consciencia de esa desunión irremediable, la tensión entre extremos que produce.

Lo que quisiera hacer a continuación, sin embargo, es, más bien que un desarrollar el problema de la alegoría a través de los poetas de mi corpus, centrarme en la perspectiva que impone el poema de Pizarnik, la perspectiva de lo imposible, con el fin de imaginar en qué sentido el poema, en tanto escritura, presupone trascendencia. La idea de una imposibilidad del poema se insinúa, pues, como contraria de ese trazo alegórico que se extiende entre los dos extremos de esa

²⁶⁸ *Id.*

²⁶⁹ “The striving on the part of the romantic aestheticians after a resplendent but ultimately non-committal knowledge of an absolute has secured a place in the most elementary theoretical debates about art for a notion of the symbol which has nothing more than the name in common with the genuine notion.” *Ibid.* p. 159.

fisura entre expresión y revelación que, a partir del siglo XVII y sobre todo a lo largo del XIX, se convierte en una subordinación del todo ilusoria de la expresión al sujeto y del lenguaje a un concepto de experiencia. Se trata de un proceso donde lo otro, lo verdaderamente otro de la alegoría, termina por integrarse a ella: lo transforma, de algún modo, en lo que la alegoría excluye de sí, pero que es siempre definitorio de ella. Me parece que esa imposibilidad del poema que declara Pizarnik avanza al encuentro de ese trazo alegórico pero sin determinar su posición en relación con él: no implica, por tanto, una figura de excepción o de expulsión, sino de exilio. Ese poema imposible, si lo pensamos con Pizarnik como una “conspiración de invisibilidades”, se elabora como una metáfora política de resistencia a la idea de soberanía desde la que se estipula la poética inmanente (y con ella la alegoría) sin la cual no puede sostenerse.

Aunque sea tentador decir que a lo que nos enfrentamos es a una serie de oposiciones, si se quiere binarias y antagónicas –entre lo posible y lo imposible, por ejemplo–, como determinantes del poema moderno, me parece que se trata de algo muy distinto: lo binario se presenta siempre como lo definitorio de un sistema, como un procedimiento interno donde las oposiciones son un principio de determinación a partir del cual se genera una proliferación interna, mientras que lo que Pizarnik nos presenta es al poema como impropio del mundo y del lenguaje, como capaz de comprometerlos en su verdad y de interrumpir, desde ninguna parte, esa proliferación. Estas figuras se producen, en lo más estructural, como una elaboración intelectual tanto del poema como del lenguaje a través de categorías espaciales y, por lo tanto, arrastran consigo una pregunta extraña acerca de la identificación del poema con el espacio de su figura. Lo anterior es particularmente notorio en los versos del palestino Mahmud Darwish que citamos también al frente de este capítulo y que contribuyen a profundizar en ese peculiar carácter político de la metáfora que se asoma en el texto de Pizarnik. Estos versos pueden bien pensarse en una relación de simetría con los de Pizarnik y, aunque es mucho lo que puede extraerse de ellos, vale la pena fijarse solamente en uno de sus aspectos más evidentes: si en Pizarnik se elabora la idea de un mundo visible como opuesta a un poema imposible, Darwish presenta también una “oposición”, una figura de duplicidad, entre una lengua terrestre y una lengua celeste, pero como integrando en sus límites el espacio de lo factual y, sobre todo, de lo histórico. De manera semejante también a Pizarnik, que dice de su primera persona estar “herida”²⁷⁰, esa oposición produce una verdadera desemejanza y ruptura de lo

²⁷⁰ “Sombras / recintos viscosos donde se oculta / la piedra de la locura... // mi persona está herida / mi primera persona del singular” Pizarnik, Alejandra, *Poesía completa...*, *Op. Cit.*, p. 399.

subjetivo en relación con la totalidad: una herida o, en el caso de Darwish, una privación de identidad y una indeterminación del “yo” como tercero exiliado de las relaciones entre opuestos y no como la fuerza inicial que los estipula para producir de manera negativa su propia determinación. Ahora bien, a diferencia de Pizarnik, Darwish focaliza de manera positiva el trazo totalizador y alegórico del lenguaje: un mundo que, al tiempo que *es* lenguaje, es el espacio nacido de su desgarramiento. Hace, pues, explícita, tematiza la afirmación ontológica del mundo por el lenguaje, pero esta vez asociándola de manera directa con una historia y una geografía. La cuestión peculiar de Darwish, en relación con Pizarnik, es su necesidad obsesiva de precisar la posición del poema en relación con la espacialidad de un trazo alegórico:

El poema está encima, y es capaz
de enseñarme lo que quiera,
como cuando abro una ventana
y, entre mitos, ejecuto
mis disposiciones domésticas...

(...)

Y mi padre está abajo, cargando un olivo,
su edad la de mil años,
que no es de oriente
y que tampoco es de occidente.
Tal vez descanse de los conquistadores,
se incline hacia mí un poco
¡y me ofrezca un ramo de lirios!

(...)

El poema se aleja de mí,
y entra en un puerto de marinos enamorados del vino
y que a la misma mujer dos veces no regresan
y que no cargan con nostalgia de nada
¡ni aflicción!

(...)

El poema es lo de en medio, y es capaz
de iluminar, por el seno de una muchacha, toda noche,
y es capaz, por una manzana, de iluminar dos cuerpos,
¡y es capaz de restituir,

por un grito de gardenia, una patria!²⁷¹

La concepción del poema que se despliega en estos versos sugiere, en lo más aparente, su ubicuidad: una dificultad insuperable para situarlo al interior de un espacio nacido del desgarramiento de la lengua en dos polos: uno celeste y otro terrestre. En ese espacio, espacio de lenguaje que transforma a la naturaleza en historia, espacio saturado de palabra, el poema –se deja imaginar– carece de lugar y, en cierto modo, no puede señalarse en la lengua: su posición es siempre discordante. El poema así, en un primer momento, parece reclamar su filiación celeste cuando se afirma que está “encima” y que transmite una revelación trascendente. Sin embargo, el poema no se identifica aquí con la lengua celeste sino para poner en evidencia una transformación de la palabra en materia y de su promesa trascendente en agravio: el olivo milenario, ni de oriente ni de occidente que alude a la célebre aleya de la luz (Cor 24: 35), predilecta de la exégesis mística del Corán, no implica una reivindicación imprecisa del poema como “lenguaje místico”, sino la crítica de un lenguaje político²⁷² capaz de transfigurar el discurso en materia, la naturaleza en historia: el olivo “alegórico” en cuyo aceite arde la luz divina, debe ser cargado, talado y su aceite obtenido, explotando tanto a la tierra como al ser humano, con trabajo. Metáfora y materialidad coinciden y adquieren, en su identificación, una cualidad opresiva; lenguaje de la revelación, pero también lenguaje poético-político contra la brutalidad de la ocupación, que pesa sobre el hombre, condenado –como expresó en otro poema– a cargar con “el fardo de la palabra”²⁷³. El poema está “encima” y el hombre, por

²⁷¹ Darwish, Mahmud, “Tadābīr šī‘riyya” [“Disposiciones poéticas”], en *Limādā... Op. cit.*, pp. 100-02.

أَلْقَصِيدَةُ فَوْقَ، وَفِي وَسْعِهَا / أَنْ تُعَلِّمَنِي مَا تَشَاءُ / كَأَنْ أَفْتَحَ النَّافِذَةَ / وَأَدِيرُ تَدَابِيرِي الْمَنْزِلِيَّةَ / بَيْنَ الْأَسَاطِيرِ (...) / وَأَبِي تَحْتَ، يَحْمَلُ زَيْتُونَةً / عَمْرُهَا
أَلْفَ عَامٍ، / فَلَا هِيَ شَرْقِيَّةٌ / وَلَا هِيَ غَرْبِيَّةٌ. / زُبَّامًا يَسْتَرِيحُ مِنَ الْفَاتِحِينَ، / وَيَحْنُو عَلَيَّ قَلِيلًا، / وَيَجْمَعُ لِي سَوْسَنَا / (...) الْقَصِيدَةُ تَبْعِدُ عَنِّي، / وَتَدْخُلُ
مِينَاءَ بَحَارَةٍ يَعْتَشِقُونَ النَّبِيذَةَ / وَلَا يَرْجِعُونَ إِلَى امْرَأَةِ مَرْثِينَ، / وَلَا يَحْمَلُونَ حَنِينًا إِلَى أَبِي شَيْءٍ / وَلَا شَجْنَا! / (...) وَالْقَصِيدَةُ مَا بَيْنَ بَيْنٍ، وَفِي وَسْعِهَا / أَنْ
تُضِيءَ اللَّيَالِي بِنَهْدِي فَتَاةً، / وَفِي وَسْعِهَا أَنْ تُضِيءَ بِنَفَاحَةِ جَسَدَيْنِ، / وَبِوَسْعِهَا أَنْ تُعِيدَ، / بِصِرْخَةِ غَارِ دِينِيَا، وَطَنًا!

²⁷² Especialmente en su obra tardía, Mahmud Darwish llevó a cabo una crítica profunda no sólo del uso violento del lenguaje poético por parte del conquistador, sino de un lenguaje poético-político, ya institucionalizado e instrumentalizado, de la propia resistencia palestina. Se trata de una verdadera crítica poética del pensamiento político, así como de un esfuerzo por reformular la relación entre poesía y política, que tiene que ver, justamente, con la comprensión de que el lenguaje se encuentra siempre en riesgo de participar de toda clase de formas de supresión de eso que, al nombrarse “paisaje”, permite el abuso y la devastación de la tierra. Así, en una entrevista con Liana Badr, Zakariyya Muhammad y Mundher Jaber, el poeta palestino hacía la siguiente observación: “Je ne l’ai pas choisie pour thème [la cause palestinienne], elle est mon destin, mon milieu humain et esthétique. À ce propos, je suis déconcerté par l’absence du lieu, de ses véritables attributs, dans une poésie qui prétend la célébrer. La Palestine est bien plus belle que la nostalgie. Je ne trouve pas dans la poésie palestinienne la flore, la faune, les lignes du paysage, en un mot la Palestine réelle. Car la Palestine a été écrite de loin, à travers le prisme exclusif du patriotisme”. Darwich, Mahmoud, *La Palestine comme métaphore. Entretiens* (trads. Simone Bitton y Elias Sanbar), Arles, Actes Sud, 1997, p. 103.

²⁷³ Se trata de un poema que alude a la expulsión de la OLP de Beirut durante la Guerra Civil del Líbano. En el texto se introduce la figura del rapsoda, que aspira a cantar la historia, volverla decible y que, justo al momento de consumir

tanto, “abajo”, de acuerdo con esa simetría que hace de la lengua terrestre la imagen de una lengua celeste; pero decir “encima” no entraña aquí la descripción estática de una posición infinitamente lejana, inaccesible, sino un movimiento del poema que arrastra el arriba hacia el abajo: el poema ejerce una fuerza de atracción: no sólo no se eleva, sino que arrastra al arriba consigo, lo afecta de gravedad; pesa, va al encuentro, se desploma. El trazo alegórico entero amenaza con colapsar no sólo sobre las espaldas del hombre, del hombre-individuo o singular, sino del hombre que me precede y que soy “yo” –mi padre: aquel que es irrupción, en un ahora, de todos sus ancestros, de todas las ausencias. La alusión coránica, la alusión a uno de los versículos más herméticos del Corán, no se quiere tanto una filiación discursiva y nostálgica del poema con una tradición y con un paisaje en tanto uso y recurso político del poema, sino un señalar, por el poema, hacia la dimensión transformadora, y genuinamente política, de esa tradición mística: capacidad de irrupción, de abrir el espacio de lo imposible en una tierra de toponimias usurpadas y en una experiencia prisionera del vocabulario político en exceso burocratizado de la modernidad.

Porque del poema, en este poema, cuando se afirma que está “encima” del hombre (y por tanto debajo de los astros) se está diciendo de manera precisa que es “lo que está entre-entre (ما بين ما بين)” o, incluso, en medio del en medio. Y ese “en medio” no es el centro, no la bisagra que facilita una conciliación o una redención falsa de los contrarios en un encuentro inevitable, sino el no-lugar, el ningún-sitio o el cualquier-sitio de la irrupción de lo indecible: se trata de un punto de ruptura o de desequilibrio que compromete una estaticidad y una simetría edificada sobre oposiciones cómplices. Y cuando se requiere que permanezca estático como un emblema, fiel al lenguaje como la espada a la mano, es por tanto, ahora, ingrátido: está escapando siempre, no siente nostalgia. Traiciona, incluso gozosamente, su vínculo con el sujeto de la enunciación: “se aleja de mí”. La gravedad que afecta la materia es también una fuerza a la que se encuentra sometido el lenguaje y que el poema pone en evidencia: gravedad de esa palabra celeste, palabra revelada que, por su elaboración en árabe, se concibe como un hacer descender, un descenso incesante (تنزيل): no retira un velo para hacer manifiesto lo que ya estaba allí, sino que se desencadena, como el desprendimiento de una ladera, desde el deseo de ir al encuentro. Desplome del cielo y elevación de la tierra.

su relato, descubre que ese mundo de lenguaje contenido en la epopeya lo interpela, que se rebela tanto contra él como contra el relato mismo: “...Y cuando termina la escritura del relato, sus héroes se ponen a jugar, / y orinan sobre él, y orinan sobre Babilonia, / para que vea el mar desde dentro / y cargue con el fardo de la palabra (عبء الكلام) sobre su espalda.” Darwish, Mahmud, *Ward 'Aqall [Menos Rosas]*, Ramallah-Palestina, Mahmoud Darwish Foundation-Dar al-Nasher-Al-Ahliyyah li-Nasher wa al-Tawzi', 1985/2014, p. 56.

En este último sentido, el poema responde a una trayectoria inversa de la trascendencia y, de manera más puntual, sugiere una “capacidad”, en la dimensión más espacial del término (وَسْع), de lo imposible: ni celeste ni terrestre, ni de oriente ni de occidente, “ilumina” noches y cuerpos por lo impropio de ellos. Ese lugar de en medio es, además, el puro vacío atrapado entre las manos cansadas del hombre, es capacidad pura: “El poema está entre mis manos, y es capaz / de regir los asuntos del mito / con trabajo manual, pero, / desde que encontré al poema, me expulsé de mí mismo (“mi alma / identidad”: نَفْس), / le pregunté: ¿quién soy? ¿quién soy? ²⁷⁴”.

Lo que aquí palpita es una serie de efectos discordantes del poema desde el “en medio” del trazo alegórico: hace que el arriba se precipite, se desplome, y que lo próximo se mantenga infinitamente lejano. El encuentro con el poema implica un desencuentro, por un lado, del mundo con su afirmación en el lenguaje y, por otro, de la identidad de un “yo”, concebido como eje del tiempo, consigo mismo. Esa privación del “yo”, esa expulsión de la identidad fuera del “yo”, reclama también su filiación con ciertos valores de la mística formativos de la concepción moderna de la lírica, pero se articula ahora a partir de la relación discordante de la figura del poema con la idea de una poética inmanente. Esta última reclama para sí, por supuesto, una dimensión expresiva que no puede referirse nunca a lo propio del poema –por ejemplo a través de una autonomía del campo estético– sin referirla al mundo como lo propio de su configuración política y su afirmación ontológica. No extraña que Darwish hable aquí de la poética, desde su título mismo, como “disposiciones” o incluso –como puede también traducirse la palabra *tadbīr* en contextos concretos– “políticas”, que parecen cuestionar a ese “yo” lírico no en el sentido de su unión con un Dios trascendente, sino en primer lugar sobre su capacidad soberana de regular y decidir. Porque ese trazo alegórico, al dibujar un cosmos, dibuja también un régimen antagónico al poema: el orden doméstico del poema que se rebela imperceptiblemente contra el orden político del lenguaje. Esta situación de la poética inmanente, al mismo tiempo como configuración ontológica que como orden político, soberano, del “yo” sobre el lenguaje que trae consigo un gesto negativo y una violencia, entraña también, naturalmente, una desconfianza hacia el poema, o hacia el lenguaje del

²⁷⁴ Darwish, Mahmud, *ibid.*, pp. 102. La expresión “trabajo manual” (عمل يدوي) es tentador traducirla, en el contexto preciso de este poema, por “fuerza de trabajo”.

ألفصيدة بين يديّ، وفي وسعها / أن تدير شؤون الأساطير، / بالعمَل اليدويّ، ولكنني / مذ (منذ) وَجَدْتُ القصيدَةَ شَرَدْتُ نفسي / وساءلتها: / من أنا؟ / من أنا؟

poema: si este último se traza en una dirección contraria de esa poética inmanente, no puede evitar dirigirse también contra sí mismo o, si escapa de ella, de escapar de sí mismo.

Vale la pena considerar, para ahondar en estas cuestiones, el poema “El diluvio” de Saniyah Salih, que abre la colección de poemas cuyo prólogo he venido comentando y que permite poner en una perspectiva particularmente crítica la correlación entre mística y política, como constitutiva de la idea moderna de una poética inmanente, que se elabora en el contexto de las vanguardias poéticas del mundo árabe y América Latina:

Señor, eres de arsénico.
Cada mañana abro la boca y engullo un trozo tuyo
sin que te acabes.
Dije: llegará el día cuando, brutalmente hambrienta,
te devore entero
y por fin descanse.
Ninguna droga del mundo ha de concederme
esa oportunidad, ni las algas marinas,
ni los inciensos destinados a los santos.
¿Las religiones del mundo?
¿te he olvidado en verdad?
¿He olvidado tus mulas y tu látigo,
este grandioso matadero
la historia
que mis balcones nombran²⁷⁵?
Recité tu gloria, y con el látigo fueron vueltas las páginas.
Alimenté tus tesoros con mi carne y mis huesos
sin saciarte.
Oscuridad absoluta, mi noche; languidecen mis lámparas.
Dije:
saquearé los aceites sagrados,
tal vez nos restituyan la visión.
Pero tú montaste tu corcel y volaste al desierto.²⁷⁶

²⁷⁵ Se trata de un verso de difícil interpretación y cuya traducción no puede sino suprimir su ambigüedad. Una traducción literal diría: “Este grandioso matadero / la historia / a la que se le dice mis balcones”. En primer lugar, la palabra *šurfah*, que aquí traduzco por “balcón”, tiene también el sentido, más bélico, de “crestería y almena”, en general una construcción arquitectónica elevada que permite dominar con la mirada un paisaje y, por lo tanto, no sólo contemplar, sino defenderse. En segundo lugar, la construcción pasiva “la historia, a la que se le dice”, exige como complemento de modo esos “balcones”, que no se entrecomillan y cuya relación con “la historia” debe decidir, no sin arbitrariedad, el lector, de ahí la riqueza del verso y la miseria de mi traducción. Es posible inferir, en el sentido de la lectura que he privilegiado de los textos de Salih, que “a la historia” se le puede decir también “mis balcones”, entendiendo que la historia y aquel que la presencia son indiferenciables, que si alguien, yo mismo, presencia la violencia humana que se despliega en el tiempo, está presenciando la violencia que acontece en *mi* cuerpo, es decir, una suerte de supresión del espacio entre el testimonio y el testigo y, en clave mística, entre el sujeto y el objeto.

²⁷⁶ Saniyah Salih, “Dakar al-ward” en *Al-‘Amāl... Op. cit.*, pp. 243-44.

Este poema guarda una relación estrecha y contradictoria con la caracterización que hace Salih, descrita más arriba, acerca del origen del poema en tanto proceso, material, de transmutación donde el poeta extirpa una sección “viva” del mundo (“el suceso o estímulo”) para introducirla en sí mismo. En este poema, ese proceso deja de referir solamente a la elaboración del poema para aludir ahora a una suerte de teogonía de la violencia. El tipo de relación que guarda esa sustancia “Señor”, que alude a un dios soberano, con el sujeto de la enunciación poética es, de manera explícita, la que existe entre el devorador y el devorado. Tal relación se presenta como simultánea y autodestructiva: si, por un lado, se presupone que ese “yo” se encuentra inmerso o devorado en el cuerpo de Dios, lo que el poema enfatiza es que ese “yo” devorado está marcado, él también, por la necesidad de devorar al devorador. El espacio interior del trazo alegórico que se despliega, en Darwish, entre la lengua celeste y la terrestre, en Salih es una sustancia –en su doble acepción metafísica y química– envenenada que todo lo colma y abarca: “Señor, eres de arsénico”. No es un espacio vacío: se trata de un cuerpo, de un cuerpo denso que produce una reacción adversa en la suma de todos y cada uno de los elementos que la conforman. Desintegración –patológica– de la totalidad. El gesto hambriento del “yo” se siente, desde el punto de vista de ese espacio saturado de sí mismo, como una tentativa de fuga. Ese introducir en sí mismo secciones de la exterioridad englobante (el “todo es un interior” de Pizarnik), secciones vivas de Dios, implica, por un lado, la corrosión gradual de la interioridad, la muerte del devorador-devorado, pero –por otro lado– la apertura, la inscripción de la ausencia y del vacío en esa interioridad saturada. Esta visión inquietante y violenta que ofrece el poema de los procesos existenciales y vitales que subyacen a la enunciación-experiencia poética, y que yo refiero a la idea de una poética inmanente, establece un vínculo profundamente crítico con ciertos valores de la mística formativos del concepto moderno de lírica: aquí también, como en Pizarnik, a la “noche de la unión”, la identidad última –en clave moderna: experiencial– del amante en el amado que es un eco, en la mística europea, del grito de al-Hallāḡ (ss. IX-X) “Yo soy la Verdad” (أنا هو الحق), Salih contrapone una idea de saturación y opresión que parece definirse mejor en el contexto de otros versos del célebre místico: “¿Qué tierra se vacía de ti / hasta

إنك من الزرنخي ياسيدي، / أفتح فمي كلَّ صباح وأبتلع جزءاً منك / ولم تنته. / قلت سيأتي يوم أتوحش فيه / وأفترسك / ثم أستريح. / جميع أدوية العالم لن تمنحني / تلك الفرصة، / لا أشنة البحار ولا بخور الأولياء. وأديان العالم؟ / هل نسيتك حقاً؟ / نسيت بغالك وسياطك، / نسيت ذلك المسلخ العظيم / التاريخ / الذي يقال له شرفاتي؟ / قرأت مجدك، وبالسياط ردت الصفحات / أطعمت كنوزك لحمي وعظمي، / ولم تشبع / ليلى ليل، ومصابيحي عجفاء. / قلت، / أنهب الزيوت المقدسة / عليها تعيد أبصارنا / لكنك امطبت جوادك، وطررت إلى الصحراء

ponerlos en marcha, reclamándote el cielo? / Tú, el día del juicio, los ves tender sus ojos hacia ti, / pero ellos, por ceguera, no ven...”²⁷⁷

Lo que arranca Salih de estos versos de al-Ḥallāḡ, de los cuales tal vez abreva directamente su poema, es una idea de saturación de Dios en la tierra (haciendo, también como en Pizarnik, de la facultad sensible de la visión la ceguera por excelencia) que debe entrar en un proceso constante de vaciamiento. En Salih, además, es claro que esa saturación de sí no puede implicar una suerte de comprensión del lenguaje como apoteosis de la trascendencia en la inmanencia; de hecho, por el contrario, la impide, situándola en una especie de movimiento centrífugo: “Pero tú montaste tu corcel y volaste hacia el desierto”. Esa sustancia está constantemente fuera de sí: no contiene nada ni se contiene en nada. La aspiración de esa unión imposible, entonces, referida por ejemplo a formas de experiencia místicas de linaje religioso o no (“ninguna droga del mundo ha de concederme esa oportunidad, / ni las algas de los mares, ni los inciensos destinados a los santos...”), al ser del todo inaccesible, produce un abandono —que es olvido— de esa sustancia a sí misma, esta vez por completo identificada o transformada en historia y, de manera significativa, en libro. La pregunta mística: “¿Qué tierra se vacía de ti?” se convierte, en este poema, en una pregunta por la violencia inmanente del lenguaje: ese espacio saturado es un libro, un cuerpo, donde se despliega la visión de la historia como “un grandioso matadero” y cuyo despliegue temporal, contenido de manera absoluta entre sus márgenes, está impulsado por la misma fuerza que ejerce el látigo sobre las mulas: “recité tu gloria, y con el látigo fueron vueltas las páginas”. Se trata, tal vez, de una alusión a la sura “La Abeja” (Cor, 16), donde se enumeran las maravillas de la creación, su propósito y sus beneficios para el ser humano, que tiene el privilegio de usarlos y transformarlos. El ganado, en este contexto, tiene un papel destacado, por ejemplo: “[Y creó Dios también] corceles, mulas y burros para que los montéis y como ornamento” (Cor, 16:8)”. En el poema de Salih, se enfatiza entonces la transformación del don milagroso en un mandato que transforma simultáneamente la belleza gratuita de lo creado —el ganado y los frutos de la tierra— en sustento y ornamento para el ser humano, adquiriendo sobre ellos una soberanía indiscriminada. La doble caracterización coránica del ganado como montura y “ornamento”, que se relabora entre las líneas del poema de Salih para sugerir la identificación última al ser humano con las bestias de carga, ambos objetos de

²⁷⁷ Al-Ḥallāḡ, Mansūr, *Diwān al-Ḥallāḡ wa-Kitāb al-ṭawāsīn* (eds. Kamel Mustafa al-Shaybi y Paul Nwya), Al-Kamel Verlag, Köln, Alemania, 1997, p. 25.

وَأَيُّ الْأَرْضِ تَخْلُقُ مِنْكَ حَتَّى — تَعَالَوْا يُطَلِّبُونَكُمْ فِي السَّمَاءِ // تَرَاهُمْ يَنْتَظِرُونَ إِلَيْكَ جَهْرًا — وَهُمْ لَا يُبْصِرُونَ مِنَ الْعَمَاءِ!

la historia y alimento de la sustancia insaciable de un libro, corre el riesgo de articular una mancuerna cómplice entre belleza y soberanía, entre creación y violencia y, en clave moderna, entre estética y política. Esa amalgama de dones milagrosos y objetos subyugados es, pues, aquello que “se nombra” y que, por lo tanto, “es ceguera”. Oscurecimiento absoluto de la noche, sombra de la sombra: no se mira otra cosa, ninguna cosa otra; la luz no es dada, se extingue como la respiración en el cuerpo agónico, y precisa ser robada de otro aliento: luz de luz, *otra* luz. Como en Pizarnik, se cuestiona que lo visible y el dominio entero de lo sensible sea estrictamente equivalente del dominio de lo decible y, en una transformación inevitable, por no decir grotesca, de la potencia generativa del lenguaje en la subyugación, en la tortura, de un cuerpo vivo. Ahora bien, en este texto de Salih, como en Darwish, el trazo alegórico y autorreflexivo que todo lo transforma en lenguaje es, cada vez de manera más acotada, no sólo una configuración ontológica, sino política, del todo correlativa de una idea de autonomía del arte y, de manera más general, de una idea del lenguaje “en sí mismo” que no coincide con la escritura del poema. Esta situación ha sido particularmente bien notada por Jacques Rancière cuando, al intentar precisar la relación entre estética y política en la modernidad, se pregunta “How can the notion of ‘aesthetics’ as a specific experience lead at once to the idea of a pure world of art and of the self-suppression of art in life, to the tradition of avant-garde radicalism and to the aesthetization of common existence?”²⁷⁸. Lo que se atisba es que el poema, que lleva a cabo la crítica (heterónoma)²⁷⁹ de una idea de lenguaje que afirma esa configuración ontológica-política (autónoma) del arte, no puede afirmarse a sí mismo y reclama para sí o una posición irreductible al arte, de manera más concreta a “lo literario” —que no llevaría cabo en realidad una auto-supresión “del arte en la vida”, sino una supresión inconfesable de la vida por el arte— para poder escribirse.

En relación con este último punto, la lectura del poema ya no describe solamente la manera como la oposición entre grandes categorías abstractas como lo posible y lo imposible, lo decible y

²⁷⁸ Rancière, Jacques, “The Aesthetic Revolution and its Outcomes” en *Dissensus. On Politics and Aesthetics* (ed. y trad. Steven Corcoran), Londres-Nueva York, Continuum, 2010, p. 116.

²⁷⁹ Heteronomía entendida ya no como “falta” de autonomía y, por tanto, como un estado de subordinación que necesariamente hace sistema con ella, sino, como subraya Silvana Rabinovich desde el pensamiento de Lévinas, “como su exterioridad”: “Anteriormente, la moral se entendía como obediencia a la autoridad. En el proceso de liberalización del pensamiento, la autonomía se considera un punto de inflexión en la relación entre individuo y sociedad. Esta descripción presupone un progreso en la libertad humana y en este sentido la heteronomía —entendida como el sometimiento a la voluntad de un tirano— se explicaría como un estadio superado en la moral. Sin embargo, la heteronomía no se reduce a la coacción ni tampoco a una obediencia irracional (...) la heteronomía no es la falta de autonomía, sino su exterioridad”. Rabinovich, Silvana, s.v. “Heteronomía” en Fernando Castañeda Sabido (*et al.*), *Léxico de la vida social*, Ciudad de México, UNAM-SITESA, 2016, p. 332.

lo indecible, la palabra trascendente y la palabra histórica, se encarna en una crítica poética del lenguaje político de la modernidad. La idea de una poética inmanente, tal y como irrumpe en la modernidad árabe o latinoamericana, encuentra su ruptura en el espacio mismo de la metáfora política, cuya filiación mística no coincide con los valores formativos de la lírica, sino –como intentaré profundizar y matizar al final de la tesis– de la profética. Este último aspecto, que constituye una preocupación constante de las corrientes árabes de vanguardia en general, se elabora de manera particularmente conflictiva en la obra de poeta sirio Adonis.

En la que es tal vez su obra poética más ambiciosa, titulada *El Libro. Ayer, el lugar, ahora. Manuscrito atribuido a al-Mutanabbī y editado y publicado por Adonis*²⁸⁰ –que ya he comentado superficialmente– Adonis despliega un largo poema en torno a la figura de Abū Ṭayyib al-Mutanabbī, poeta que encarna para muchos no sólo la cúspide de los valores artísticos de la poesía árabe, sino también –nuevamente en referencia a la figura de Muḥammad como “sello” de la profecía– los valores contradictorios de una idea de clausura, de límite²⁸¹. Es, sobre todo, un poeta cuya obra está marcada duramente por su relación con el poder político (es tentador afirmar que la casi totalidad de la obra poética de al-Mutanabbī se divide entre panegíricos y sátiras dedicadas los gobernadores y príncipes en cuyas cortes era acogido) en una época en la que el califato abbásida se desmembraba, entre guerras civiles e invasiones, en dinastías autónomas. Un momento particularmente significativo en la vida de al-Mutanabbī, y durante el cual escribió sus poemas panegíricos (مدح) más apreciados, fue su estancia en el Emirato de Aleppo al servicio y bajo la protección de

²⁸⁰ Se trata de una obra, que comprende ya tres volúmenes, cuyo análisis pormenorizado excede el espacio y las posibilidades de esta tesis. Intentaré, sin embargo, de manera sucinta, aludir a ciertos aspectos de su peculiar estructura cuando sea necesario para la comprensión de los versos. En este caso, el título mismo del poema merece un comentario. La palabra “libro” con artículo determinado (الكتاب) es el epíteto por excelencia de dos documentos señeros, fundacionales, de la formación del pensamiento poético árabe (y, sin exagerar en este caso, islámico): el Corán y la gramática sistemática del árabe clásico debida al gramático persa, muerto aproximadamente en el año 796 DC, Sibawayh (كتاب السيبويه), único documento de la tradición literaria árabe capaz de compartir su denominación con el Corán mismo. Se establece pues, desde el título mismo, una analogía peculiar entre el discurso profético y las instituciones del pensamiento poético que es, como intentaré mostrar, del todo asimétrica.

²⁸¹ El origen de ese sobrenombre, al-Mutanabbī, es misterioso y tiene tintes legendarios: se suele afirmar –sin que haya en realidad evidencia para comprobarlo– que en su juventud participó en las revueltas qármatas y se presentó ante su líder como un profeta, afirmando haber escrito un nuevo Corán (cosa que, por supuesto, implica una doble herejía: la que cuestiona la inimitabilidad del Corán y la que cuestiona que Muḥammad sea el “sello de la profecía”). Lo que sí es claro es que su sobrenombre acusa una cierta filiación –real o imaginaria– de su poesía con la heterodoxia religiosa, especialmente la shiíta, de la época, con la que debe convivir (a veces dificultosamente, como ocurre también con los tintes homoeróticos de su relación con Sayf al-Dawlah) su elaboración como la más alta cúspide de la poesía árabe. Véase, en particular, Heinrichs, Wolfhart, “The Meaning of *Mutanabbi*” en James Kugel, *Poetry and Prophecy: the Beginnings of a Literary Tradition*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 1990, pp. 120-39.

Sayf Al-Dawla, de la poderosa dinastía Hamdánida. Este encuentro es elaborado por Adonis, en su poema, en los siguientes términos:

Un príncipe y un poeta se encuentran
poeta que lee el tiempo en su poesía
príncipe
que lee el tiempo en páginas de sangres
y susurra en secreto: “un amor oscuro sujeta
mi corazón y mi razón a él...
¿Se trata
de mi propio pacto, o se trata
del pacto de al-Mutanabbī?”

Qué amargo encuentro, qué oscuro encuentro, qué sublime encuentro.²⁸²

El encuentro entre el príncipe y el poeta se enmarca en la gran escisión, que he analizado ya, entre palabra trascendente y tiempo histórico. Lo que me parece notable en este fragmento es que ambas posiciones, ambas temporalidades, se encuentren entrelazadas en ese libro y sujetas con fuerza por “un amor oscuro”. La afirmación de ese vínculo de deseo inconfesable, secreto, no proviene, empero, de la voz del poeta / profeta, al-Mutanabbī, que sólo la refiere, sino del príncipe mismo: se trata de un pacto o una adhesión (بيعة), de una investidura de autoridad o protección, que aunque parece transmitir legitimidad y protección del príncipe hacia el poeta al tiempo que exige de éste su fidelidad, configura una relación al mismo tiempo de mutua necesidad (en la medida que su imbricación implica la afirmación ontológica de un orden político o, siguiendo a Rancière, de un “régimen estético”) que de deseo (donde sus elementos constitutivos no puedan satisfacerse a sí mismos fuera de ella, siendo el hambre, el vacío de sí que sólo puede colmarse en el otro, la amalgama de su unión). El amor oscuro en que se encuentran abrazados el príncipe y el poeta deriva, fatalmente, de un encuentro no menos “amargo” y “sublime” entre expresión y revelación en que se gesta la idea de una poética inmanente. En ese sentido, la metáfora del libro –como ocurre con Salih– domina el pasaje entero de Adonis e instituye de manera bastante explícita la potencia generativa y ontológica del lenguaje como la analogía fundamental a partir de la cual se funda la concepción del tiempo histórico y, de manera muy específica, su materialidad. En Adonis, a esa

²⁸² Adonis, *Al-Kitāb... Op. cit.*, Vol. 2, 1998, p. 12.

يَلْتَقِي شَاعِرٌ وَأَمِيرٌ / شَاعِرٌ يَقْرَأُ الْوَقْتَ فِي شِعْرِهِ / أَمِيرٌ / يَقْرَأُ الْوَقْتَ فِي صُحُفٍ مِنْ دِمَاءٍ، / وَيُسِرُّ: “هُوَ غَامِضٌ شَدَّ / قَلْبِي وَعَقْلِي إِلَيْهِ... / تُرَاهَا / بِيَعْتِي، أَمْ تُرَاهَا / بِيَعَةَ الْمُنْتَبِي”، // مَا أَمْرَ اللَّقَاءِ، وَمَا أَعْمَضَ اللَّقَاءِ، وَمَا أَعَذَبَ اللَّقَاءِ.

potencia generativa de la palabra, en tanto capaz de engendrar tiempo, espacio y materia, se la presenta, desde el inicio mismo de su poema, como una escena de nacimiento:

En un recuerdo que engendra las palabras y que se engendra
en ellas
en que se engendran las cosas engendrándose de ellas
sin conocer límite
entre el pasado y el presente,
nació el poeta.²⁸³

Y, más adelante, todavía en torno a ese momento interminable, originario y sin origen, se añade:

Habitado por las palabras
y por los verbos y por los nombres:
¿cómo leeremos el decir del poeta sin
ya haberlo leído
en las obras y en las cosas?²⁸⁴

Estos últimos dos fragmentos que he citado, es importante notarlo, se disponen en el texto de Adonis en los márgenes del texto, y no los profiere el poeta y su máscara, al-Mutanabbī, “aquél que se pretende profeta”, sino un *Rāwī*, cuya palabra se dispone siempre al margen del discurso poético. Por *Rāwī* puede entenderse tanto la figura del rapsoda (o, de manera más general, al narrador de una historia), pero también –en el contexto de la tradición literaria árabe– al recitador profesional de poesía; personaje que, apegado a un poeta, tenía por trabajo memorizar sus versos, a veces transcribirlos y frecuentemente recitarlos en su nombre, para garantizar su transmisión correcta. Así, el poema de Adonis presenta, en el centro de la página, la palabra poética atribuida a al-Mutanabbī; en el margen derecho, la exégesis silenciosa del *Rāwī*; y, en el margen izquierdo, notas –atribuidas a Adonis mismo– de carácter histórico-filológico (nombres, fechas, voces de obras lexicográficas clásicas destinadas a esclarecer palabras oscuras, arcaicas, etc.). Esta peculiar disposición tipográfica del poema de Adonis trae a la superficie, naturalmente, una visión del discurso poético y del discurso histórico como entreverados en un tejido polifónico; sin embargo, implica también una representación deliberada, una especie de imagen radiográfica de la tradición literaria

²⁸³ Adonis (Ali Ahmad Esber), *Al-Kitāb.... Op. cit.*, Vol. 1, 1990, p. 9.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 10.

في ذاكرة تَلدُ الكلمات وتولدُ / فيها / تَلدُ الأشياء وتولدُ فيها / لا تعرفُ حدًا / بين الماضي والحاضر، / وُلد الشاعر
مسكوناً بالكلمات / وبالأفعال وبالأسماء : / كيف سنقرأ قَوْلَ الشاعر إن لم / نقرأه في الأعمال وفي الأشياء

al interior del régimen textual de un libro que aspira a ser *el libro*: se trata de un “habitar” el lenguaje en el espacio insondable de la página que, siguiendo a Darwish, presupone y exige una serie de “disposiciones domésticas”. Al situar la palabra poética en el centro de la página y disponiendo otros poemas y comentarios referidos a ese texto central (“¿cómo leeremos el decir del poeta...?”) en su periferia, se obtiene una imagen doble: por un lado, como en los tratados exegéticos de interpretación del libro sagrado, la imagen de los estratos históricos de comentario interpretativo, verdaderas expansiones fisiológicas del texto hacia otros textos en el tiempo absoluto de la página; por otro, la imagen, también englobante, de la producción social y cultural del poema que, al no empezar ni terminar en la palabra singular del poeta, corre el riesgo de trazar una relación alegorizante con un sistema de prácticas de producción, registro y fijación que la preceden y permiten su sobrevivencia. Tal disposición implica, por necesidad, una perspectiva panóptica, que facilita de hecho su parodia, en la que ese tejido polifónico que se organiza en torno al decir del poeta, atravesándolo, no puede articularse sin articular el dispositivo de su representación, porque es al interior de su propia imagen como texto que se reproduce, cuestiona y multiplica.

Así, las palabras que se atribuyen aquí al *Rāwī*, palabras que se sienten periféricas del “decir del poeta”, se profieren e interpretan, entonces, desde una consciencia aguda de su simultaneidad: la idea de libro implica, desde un inicio, un no reconocimiento del “límite entre el presente y el pasado” (como ocurre a Borges en “El Aleph” donde su narrador refiere que, cuando era niño, imaginaba que, al cerrarse un libro, sus palabras corrían el riesgo de entremezclarse por la noche). El tiempo del libro es, de tal manera y como lo sugiere el título del poema, una saturación de lenguaje, y por lo tanto del pasado, en el “ayer el lugar y el ahora”. La saturación de Dios en el mundo que se intuye en Salih es también, en Adonis —que no menciona a Dios porque basta con ocultarlo en un lenguaje indisociable de una gramática y de un libro— saturación del lenguaje en el mundo o un mundo que no es sino un espacio y un tiempo saturados de lenguaje. Todo se siente correlativo: el recuerdo, un recuerdo puntual, no engendra palabras para relatarlo, referirlo, nombrarlo, conmemorarlo, sin reconocerse engendrado por ellas; de manera del todo simétrica, las cosas mismas, el dominio ontológico *per se*, son ellas también su expresión y su memoria en tanto palabra múltiple e individuada (كلمات), es decir, proliferación histórica de la unidad de la palabra (كلام), referible a un *logos* pero irreductible a él. Así mismo, la legibilidad del discurso poético depende justamente de la institución poética, a nivel cósmico, de esas “correspondencias” a la manera de Baudelaire: de “obras” y “cosas” sólo puede decirse que tienen lugar, que son y existen, en

la medida en la que se les engendra en los “verbos” y en los “nombres”. Se trata, visto así, de un trazo alegórico que intenta desesperadamente cerrarse sobre sí mismo. Si ese trazo alegórico es un gesto conocido y subyacente al pensamiento poético de la modernidad, y especialmente a los valores impregnados de mística de la lírica que permiten establecer la idea de una autonomía del dominio estético, en Adonis se presencia un gesto poético que denuncia insistentemente ese dominio del libro como una figura teológico-política: la visión que hace correlativas obras y cosas de verbos y nombres se edifica, en este poema, a partir de las astillas de un lenguaje profético fatalmente amalgamadas en formulaciones dogmáticas. La pretensión profética del poeta a la que alude el nombre mismo de al-Mutanabbī, en este último sentido, no es ya más ilegítima que las voces que la denuncian como tal, porque no hace sino afirmar, por la vida del poeta, una exterioridad del lenguaje de la revelación que no admite su integración a una figura teológica, cuya autoridad sólo se detenta por el recurso, siempre arbitrario, a la fuerza de un nombre.

Adonis, de tal manera, reformula en un sentido inverso, y en concreto, la importantísima –por sus implicaciones doctrinales– Sura *Al-Ihlās* (Cor, 112), a través de la cual se formula como idea teológica central del Islam que Dios, eterno y autosuficiente (صَمَدٌ), sin paralelo ni comparación, “ni engendró ni fue engendrado”. Ese eco coránico tiene, aquí, una naturaleza ambigua: si por un lado se puede estar tentado a pensar que se intenta arrancar la dimensión ontológica y generativa del lenguaje de su formulación dogmática para atribuirla al hecho poético mismo, a la palabra fundacional del poeta, es inevitable pensar, por otro lado, que ese traslape hace de la palabra poética también un dominio autónomo, pero esta vez subsumiendo toda dimensión ontológica e histórica a ella. La participación incesante entre la obra y el verbo, el nombre y la cosa, puede tomarse, de manera simultánea, tanto como la imagen circular de un absoluto del lenguaje que como el acontecimiento infinito de su desgarramiento. De tal manera, a lo largo del poema de Adonis, la reflexión sobre el poema se sitúa siempre en un contexto donde el relato histórico que funda su lenguaje, impregnado de violencia, forma un trazo alegórico que se cierra en la figura del libro. Allí, la violencia de la historia y la violencia del lenguaje conforman una y la misma esfera espiritual y material:

El río Éufrates pidió refugio en Dios
y en sus aguas se disolvió al-Ḥusayn:
su cuerpo es sus orillas,
sus antebrazos el puente
que lo cruza.

Y reitera el rapsoda:
la tierra del Éufrates
es un libro
y las cabezas
cercenadas –
algunas son líneas,
otras páginas.²⁸⁵

Lo que en estos versos (también atribuidos al *Rāwī*) se presencia es la transformación, circular, de un cuerpo específico en naturaleza, y de múltiples cuerpos indistintos (si por indistinto se entiende lo no denominado), el cuerpo anónimo y desmembrado de la humanidad, en libro y en escritura. Ese cuerpo específico es, pues, un cuerpo nombrado, cadáver o figura: el cuerpo de al-Ḥusayn, considerado en la tradición shiíta como heredero legítimo de la doble autoridad espiritual y política del profeta Muḥammad, del que era –junto con su hermano Ḥassan– su único descendiente sanguíneo directo. Hay pues, en la figura de al-Ḥusayn, una idea de legitimidad que une, en un mismo cuerpo –como en la paradoja del símbolo teológico que rescata Benjamin para llevar a cabo la crítica de la alegoría moderna–, un orden celeste con un poder terrenal. Perseguido y luego asesinado por la naciente dinastía Omeya, en lo esencial por cuestionar con su misma existencia la rectitud espiritual de sus líderes, el poema nos dice que su cuerpo “se disuelve”, sugiriendo que las aguas enteras que alimentan la tierra quedan impregnadas de él, se transforman en él. Es el momento de tal disolución, de una disolución de la trascendencia en la tierra como efecto de la corrupción política y el crimen, lo que coacciona la transformación de la naturaleza en lenguaje y del libro en historia: cualquier intento de señalar hacia un paisaje (que es ya una transformación de la naturaleza en imagen o en postal, en cosa contemplada: admirada o aborrecida) o cualquier intento de señalar hacia la historia y sus horrores es siempre, a partir de ese momento, un volverlas decibles, un alimentar la materia de libro (como afirma Salih: “alimenté tus tesoros con mi carne y mis huesos”) transformando los cuerpos en su escritura (“y las cabezas cercenadas – / algunas son líneas, / las otras páginas”) y la metáfora en sangre derramada.

Décadas antes de la aparición del inmenso poema de Adonis, un tratamiento semejante del tópico de al-Husayn, su transformación en materia que busca decirse, se dejaba sentir en el poema

²⁸⁵ *Ibid.*, p.106.

أَنَّ نَهْرَ الْفِرَاتِ، اسْتَحَارَ، / وَذَوَّبَ فِي مَائِهِ الْحُسَيْنُ: / جَسْمُهُ صِيفَتَاهُ، وَزَنْدَاهُ جِسْرٌ / عَلَى الصِّقَتَيْنِ. // وَتَنَى الرَّأْيِيهِ: / أَنَّ أَرْضَ الْفِرَاتِ / كِتَابٌ، وَالرُّؤُوسَ
الَّتِي / قُطِّعَتْ - / بَعْضُهَا أُسْطُرٌ، / بَعْضُهَا صَفْحَاتٌ.

de Amal Dunqul –pero a través de la máscara de ese otro poeta señero que fue Abū Nuwās– que ya he comentado en el capítulo anterior:

Si las palabras de al-Ḥusayn
y las espadas de al-Ḥusayn
y la majestad de al-Ḥusayn
se derrumbaran sin haber salvado la verdad del oro de los príncipes,
¿podría acaso salvarse la verdad del parloteo de los poetas?
Y el Éufrates es una lengua de sangre que no encuentra sus labios.²⁸⁶

Lo que parece elaborarse en estos ejemplos de Adonis y Dunqul de manera particularmente crítica es, pues, el antiguo *topos* de la naturaleza o el cosmos como escritura de Dios a través del cual no sólo se produce la separación entre una alegoría literaria y una alegoría teológica, sino que se encuentra en la raíz de la escisión moderna entre expresión y revelación. El regreso insistente del poema sobre el instante de esa separación no implica, sin embargo, un gesto que aspire a conciliar nuevamente, por el lenguaje poético, expresión y revelación, sino –de manera mucho más concreta– a mostrar hasta qué punto ambas conforman en la modernidad un mismo trazo alegórico, una configuración ontológica y política ilegítimas e irreconciliables con el poema: la sangre que se impregnó en el agua, que se transformó en lenguaje de agua y en carne de río, no tiene expresión posible en una boca humana y no se consume, por tanto, como poema, “parloteo” del poeta que presta, para contribuir a hacerlo verosímil, una voz humana a los enunciados erráticos de un autó-mata. Si se piensa nuevamente, en este contexto que sugiere Dunqul, en el amor oscuro que hace que el príncipe se sujete al poeta, éste debe referir la poesía hacia otra cosa fuera de esa relación:

Sentado, he de leer mi poesía entre
tus manos, y no me inclinaré
como los otros: besaré la tierra entre ellas,
pero
abrazaré en ti al cielo

²⁸⁶ El poema impone que se le traduzca literalmente porque, sin recurso a esa literalidad, el español destruiría la metáfora en árabe; el poema exige al traductor, pues, la fuerza y la dirección de una metáfora, no la búsqueda de metáforas equivalentes, aceptables, en otra lengua, que por tanto no es ni la lengua meta ni la lengua destino de su traducción: “lengua”, así, podría traducirse, desde ese espíritu de asimilación y normalización que aquí aspiro a evitar, por “curso” y “labios” por “cauce”. Dunqul, Amal, “Min ’Awrāq Abī Nuwās [De los papeles de Abu Nuwas]” [1962] en *Al-amāl...*, *Op. cit.*, p. 311.

إن تكن كلمات الحسين / وسيوف الحسين / وجلال الحسين / سقطت دون أن تُنفذ الحق من ذهب الأمراء / أفنقد أن تنفذ الحق من ثرثرة الشعراء؟ /
والفراث لسان من الدم لا يجد الشفتين!!

y besaré toda altura.²⁸⁷

Y en otro poema, más adelante, pero todavía en referencia al encuentro con el príncipe:

En toda encrucijada hay un silencio que me extiende
el límite de la palabra, y que me arroja hacia la órbita celeste;
en la palabra tengo mitos y tengo *sunnas* (سُنُنْ)
y tengo las aves de mis fervores y tengo la red
que en mí desgarrar velos y banderas –
mi mañana son tronos
y mi poesía, soberana del soberano.²⁸⁸

El primer poema alude al instante, innumerables veces repetido, en que el poeta debe leer su panegírico ante el príncipe. Tal gesto se concibe al mismo tiempo como una humillación que como una traición: la poesía se entrega al rey y debe leerla inclinándose, debe entregarla para besar sus manos, sometiéndose; sin embargo, el poeta se interesa muy poco en esas manos, sino en lo que se apresa *entre* ellas: la tierra y el poema. En ellas, en la tierra y en el poema, el poeta busca, como si allí hubiera colapsado, como si no hubiera otro lugar donde buscarlo, al cielo, “toda altura”. De manera semejante a como lo expresara Mahmud Darwish en una entrevista (o César Vallejo, cuando describe ese “levantarse del cielo hacia tierra”), en el poema de Adonis la tierra se convierte “en notre ciel concret. Un ciel inversé, pourrait-on dire”²⁸⁹, insinuando que la palabra poética, al rehusarse a servir como forma de mediación entre trascendencia e historia, produce un colapso en las categorías espaciales que se resuelve en la visión de una trascendencia radical de la tierra. La aceptación de

²⁸⁷ Adunis (Ali Ahmad Esber), *Al-Kitāb*... Vol. 2, 1998, p. 13.

جالساً، سوف أقرأ شعري بين / يديك، ولن أنحني / مثل غيري: أقبل بينهما الأرض، / لكنني / سأعانقُ فيك السماء / وأقبل كلَّ علوٍ.
²⁸⁸ *Ibid.*, p. 21.

في كلِّ مُفْتَرَقٍ صَمْتُ يُوَسِّعُ لي / حَدَّ الكلامِ، وَيُزِمِينِي إلى الفَلَكِ / لي في الكلامِ أساطيرٌ ولي سُنُنْ / ولي طيورٌ صباباتي ولي شبكي / تَقَاطَعَتْ فيَّ راياتٌ
وأشْرَعَةٌ - / غَدِي عروشٌ / وثبْعري مالكُ المَلِكِ.

²⁸⁹ Darwish, Mahmoud, “Je ne reviens pas, je viens [Entrevista en hebreo con la poeta israelí Helit Yeshurun]” en *La Palestine comme métaphore. Entretiens, Op. cit.*, p. 117. Es notable un cierto paralelismo –¿reformulación deliberada y crítica?– con la enigmática formulación de Paul Celan a través de la cual elabora su compleja reflexión sobre la poesía: “A man who walks on his head... sees the sky below, as an abyss”. Es como si Darwish agregara: “y, por lo tanto, tiene la tierra encima”, como su corona. Celan, Paul, “The Meridian. Speech on the occasion of receiving the Georg Büchner Prize, Darmstadt, 22 October, 1960” en *Paul Celan. Collected Prose* (trad. Rosemarie Waldrop), Nueva York, The Sheep Meadow Press, 1960 / 1986, p. 46. La imagen no es infrecuente en la obra de Darwish, por ejemplo en estos versos: “la tierra es alta, / como las ideas, alta, / y el cielo metafórico como el poema”. Darwish, Mahmud [2006], “Fi ḥaḍrat al-ḡiyāb” [En presencia de la ausencia] en *Al-‘amāl al-ḡadīdah al-kāmilah*, Riyad el-Rayyes, Londres, 2009, Vol. 2, p. 518.

الأرضُ عاليةٌ / كالخاطرِ عاليةٌ / والسماءُ مجازيةٌ كالتقصيدة

su más violenta subyugación es para el poeta, entonces, la más alta traición, la más deliberada infidelidad al amor oscuro del príncipe: al besarlo, está besando siempre la tierra y, al abrazarlo, está abrazando al cielo, aquello que el príncipe no logra gobernar. En tal sentido, lo que para el príncipe es una unión oscura que lo sujeta al poeta, para el poeta es una encrucijada en cuyo centro solamente hay un silencio que transfigura en traición su humillación y que desgarrar todo símbolo, toda bandera, para devolverlos a la acción desintegradora de la tierra. Silencio que, situado en cualquier lugar al interior de esa relación englobante y en cualquier lugar al interior de la palabra, produce –de manera semejante a Salih, donde Dios huye al desierto– un movimiento de expulsión de la palabra hacia “la órbita celeste”. En este punto, ocurre una verdadera usurpación del poder político por parte del poema. Esta usurpación es, en lo más evidente, la usurpación de un vocabulario: la poesía, como un Estado, tiene sus propios mitos, y el poeta posee en ella, al igual que el Profeta, no sólo su propia *sunnah*, sino una multiplicidad de ellas, como si pudiera crearlas y deshacerlas a voluntad; en ese mismo sentido, finalmente, la poesía reclama para sí un trono y, de manera deliberada, una soberanía trascendente sobre el poder político.

Ahora bien, interpretar el sentido de esas usurpaciones no es sencillo, y su dificultad se debe a que produce la imagen especular y simétrica –y por lo tanto cómplice– del orden poético en el orden político y del orden celeste como arrebatado (“el reino de los cielos sufre violencia”, en clave evangélica) por una autoridad terrena. Lo que en este poema ocurre es, empero, bien distinto: todos esos dominios no sólo no se encuentran los unos frente a los otros como en un espejo que hace de súbito evidente un complejo sistema de correspondencias, sino ligeramente desplazados y ocupando posiciones sutilmente discordantes. Así, por ejemplo, el trono que ocupa la poesía nunca es uno, sino múltiple, y no se encuentra “ni aquí ni ahora ni en el lugar”, sino en “mi mañana”, en el mañana del poeta, que es siempre el espacio –vaciado de todo, o un “todo” vaciándose de lo que miserablemente aspirara a apresar– donde la palabra subiste, como voz, más allá de su garganta y en cualquier garganta; el cielo, por otra parte y como ya observé, no se encuentra sobre la cabeza del soberano, haciendo las veces de corona, sino oculto en la tierra o impregnado en las aguas, como esperando ser desenterrado o como buscando –de nuevo con Dunqul– los labios que lo pronuncien. Y la poesía, especialmente la poesía, está en medio y en la tierra: entre las manos del gobernante, sí, pero conspirando contra él. Como en Pizarnik, cada palabra del panegírico del príncipe se suma a una “conspiración de invisibilidades”. Porque lo que aquí se está afirmando es, a fin de cuentas, que si la poesía es fuente de legitimidad, entonces todo orden –empezando por el

de la palabra— es ilegítimo; que allí donde la poesía es soberana, el soberano es su súbdito. Proclamar una soberanía de la poesía arrastra consigo, pues, la aniquilación de todo concepto, idea o aspiración de soberanía: hace evidente no sólo la irreconciliabilidad de fondo entre la poesía y el orden político —entre legitimidad y legalidad—, sino el carácter irreconciliable del poema en relación con su poética inmanente, de la que depende la afirmación del orden ontológico y político de un mundo.

No hay entonces un régimen de la palabra del cual el poeta sea soberano, sino una imposibilidad del poema —inscrita en el “en medio” del mundo— que desplaza, aunque sea de manera imperceptible, las correspondencias del trazo alegórico, obligando a ver en esa configuración ontológica y política ya no su afirmación autorreferencial, sino su semejanza en relación con la poesía: su imagen incesantemente desfigurada por la acción de lo indecible. La poesía es, en ese sentido preciso, lo indecible *que es* expresión y que, fragilidad y finitud terrena de la expresión, impide su conformación como régimen y como enunciado. Lo que se deriva de manera general, por lo menos en los textos que he venido comentando, no es solamente un proceso en el que el poema elabora reflexivamente sus propios presupuestos permitiendo una serie de negociaciones con el dispositivo de su interpretación que facilitan y estructuran la producción discursiva de la historia, sino la denuncia insistente de que ese presupuesto de reflexividad y de autonomía es indisoluble —por no decir determinante— de la institución de esa configuración ontológica y política por completo alienada en una idea de lenguaje. Ese volver insistente del poema sobre la expresión no es por lo tanto, en sentido estricto, un volver sobre sí mismo, sino un señalar hacia el proyecto ontológico de la expresión que inaugura la modernidad, separándola tajantemente de la revelación. La pregunta que formulamos más arriba —¿por qué regresa el poema moderno, y el poema del atribulado siglo pasado en particular, hacia el instante de esa separación?— resiste a su respuesta, huye de ella: su finalidad no debe reducirse solamente a un exasperado denunciarse a sí misma con el fin de evidenciar la complicidad entre la dominación política y el arte al interior de la cual se produce la afirmación de una realidad y de un régimen, de toda clase de régimen. Porque aquí el problema no es solamente que el poema reclame para sí, o para el lenguaje poético, esa dimensión expresiva u ontológica, sino, por el contrario, su ser irreconciliable con ella.

Una de las consecuencias más problemáticas de referir el poema y la producción del poema a la elaboración de la idea de una poética inmanente es que el primero, en el contexto del pensamiento poético moderno, corre el riesgo de pensarse como expresión de la expresión y, de manera

incluso más extrema, conduciría a introducir la idea de que el poema, al ser expresión de sí mismo, sea expresión de nada, que es el destino último de la ignorada, *ignorable*, palabra de nadie. Lo anterior podría hacer pensar que la anhelada determinación de lo propio del poema, en la modernidad, produce siempre –en una circularidad irritante– metáforas sobre el lenguaje, figuras de sí mismo, haciendo del poema una perpetua alegoría, o el simulacro de una alegoría, de la historia (o, de manera inversa, hacer de la historia una alegoría del poema), cuando lo que en realidad pone en evidencia es un desgarramiento de la historia y de la alegoría por una palabra proferida desde su imposibilidad, es decir, desde una posición, de suyo histórica, que no permite decir del poema que las contiene ni que se encuentra contenido en ellas. Sin embargo, si el poema es verdaderamente un desgarramiento, no puede serlo en tanto que es expresión de nada y denuncia de “algo”, que es a lo único que conduce la idea –exacerbada o disimulada– de una expresión puramente autorreferencial como el sendero histórico en que se extingue la poesía en la modernidad, como intentando decretar incontables veces su final: no extraña, en ese sentido, que el discurso metapoético termine por señalar paródicamente, una y otra vez, hacia el vocabulario político de la modernidad, no sólo recordando su fundación por el lenguaje poético, sino la transformación del lenguaje poético –por ejemplo la idea de una poesía “pura” o de una poesía *de* lenguaje– en un proyecto ontológico que se reproduce una y otra vez, de manera no siempre voluntaria, en un orden político.

El verdadero desgarramiento se produce, en realidad, cuando lo indecible no logra ya elaborarse ni como un mero residuo negativo de la poética inmanente ni como su impotencia última, sino, en términos concretos, como un testimonio de lo ausente que no puede codificarse bajo ninguna circunstancia como un mero objeto –incluso si indeterminable, inalcanzable o inefable– de dicha expresión. El desgarramiento no se produce cuando se habla de nadie, sino cuando Nadie nos habla. De lo anterior se desprende una especificidad de la inscripción de la trascendencia en el poema moderno que resiste todo intento de formularse desde la neutralidad de un “qué” en tanto separado de su expresión. Quisiera entonces, en las siguientes páginas, rendir cuenta de esa especificidad, es decir, sugerir una dirección, un horizonte, a la irrupción de la trascendencia en la escritura poética de la modernidad.

Capítulo VIII. Trascendencia antagónica

Mi lengua, metáfora para la metáfora: no hablo ni señalo
hacia un lugar. El lugar es mi error y mi pretexto.

Mahmud Darwish²⁹⁰

Poesía del pómulo morado, entre el decirlo
y el callarlo

César Vallejo²⁹¹

Uno de los aspectos que he resaltado al precisar los alcances de la idea moderna de una poética inmanente es que, en tanto concepción del lenguaje y del poema elaborada “al interior” del pensamiento poético, no describe nunca un dominio autónomo del poema, su *en sí* y su *para sí*, sin producir la imagen de una exterioridad: una configuración ontológica y política del mundo que debe pensarse en una relación de dependencia a su configuración como lenguaje y como poema. Lo que se observa es, en lo más superficial, un sistema de analogías entre el poema y el mundo o entre lenguaje y realidad que evoca, de manera tal vez menos evidente, la escisión del lenguaje en dos ideas sobre el lenguaje: el lenguaje en tanto sistema convencional de signos y el lenguaje expresivo –y ontogenético– del Ser. Esta última idea sobre el lenguaje se revela, de tal modo, como una metáfora sin origen que precede a –que no es efecto de– la facultad mental de establecer analogías y de la que depende el reconocimiento súbito de toda semejanza, la determinación racional de la propiedad y el atributo. La transmutación de la exterioridad en lenguaje o del lenguaje en exterioridad que se presencia en el poema moderno no es, por tanto, sencilla de interpretar aunque, en lo más superficial, se sienta –incluso– anacrónica: hablar de un lenguaje del Ser, o de un lenguaje de Dios, o –como, por lo demás, no ha dejado de repetirse desde Galileo hasta nuestros días– de las matemáticas como el lenguaje en que está escrito “el gran libro del universo”, pareciera ser, de acuerdo con la racionalidad científica (y en el fondo alegórica) moderna, *solamente* metáforas y nada más que eso. O dicho de manera aun más burda: en el lenguaje del ser humano se queda la metáfora como lo propio del lenguaje humano y en el universo se quedan sus complejísimas

²⁹⁰ Darwish, Mahmud [2000], *Ġidāriyyah [Mural]* en *Al-‘amāl al-ġadīdah al-kāmilah*, Riyad el-Rayyes, Londres, 2009, Vol. 1, p. 445-46.

لُعني مجازٌ / للمجاز، فلا أقولُ ولا أشيرُ / إلى مكانٍ. فالمكان خطيئتي وذريعتي.

²⁹¹ Vallejo, César, “Pequeño responso a un héroe de la República” [*España, aparta de mí este cáliz*] en *Obra poética completa*, *Op. cit.*, p. 467.

determinaciones, su contingente necesidad, como lo propio del universo. Y, cuando llega el momento de reflexionar sobre las formas de participación entre el lenguaje humano y *su* exterioridad (incluso si se ve a la lengua ella misma como un fenómeno “natural”, una capacidad inhumana definitoria de lo humano que refleja y codifica en su estructura las leyes inmanentes de esa otra lengua en que está escrito ese “gran libro”), difícilmente se las entiende en participación existencial ni mucho menos en estado de transmutación: de las correlaciones entre ambos dominios, que rara vez suponen para el pensamiento moderno causación, lo que se obtiene es un retrato –de aspiraciones realistas– del conocimiento humano que, al dibujar los precisos contornos de una figura, determina fatalmente sus límites y, con ellos, la categoría entera de lo posible. Un mundo posible, todos los mundos posibles, para un lenguaje y un conocimiento de lo posible.

Para el poema, empero, la metáfora no es nunca un *sólo eso*: no es una relación que nazca de un mero reconocer, estipular o establecer analogías –por discordantes que sean– entre elementos discretos que pueda remontarse de vuelta hacia ellos como si nunca se hubiera establecido: esos elementos están cediendo de antemano algo de sí mismos a los otros sugiriendo, entonces, una anterioridad y una irrupción incesante de la metáfora a través del tejido denso de la existencia y del lenguaje. Y la cuestión con el poema moderno es que sus múltiples legados no le permiten sustraer a la metáfora de su puesta en relación con la trascendencia; no le permiten olvidar que todo intento de pensar el tipo de relación que guarda el lenguaje humano con una exterioridad (incluso si se termina por afirmar que el mundo del sujeto se elabora históricamente *en* el lenguaje *como* lenguaje) atrapa tanto al lenguaje como al mundo en una relación metafórica que impone, de manera casi imperceptible, la conciliación –en el poema– de dos presupuestos sólo aparentemente contrarios: o bien se asume la semejanza –semejanza “no sensible”²⁹², inmaterial, como la definió Walter Benjamin– entre lenguaje y exterioridad, o bien una desemejanza que ya es no sólo la que existe entre ellos, sino en relación consigo mismos. Esta producción involuntaria de la semejanza por la desemejanza deja imaginar una corrosión de la poética inmanente en sus propios procesos de inscripción que revela, en toda identidad, encrucijadas: desplazamientos –incluso si imperceptibles– que amenazan a cada instante con derrumbar su edificio de analogías y oposiciones simétricas, complementarias. Imaginar el derrumbe de ese edificio se produce, de una manera u otra, como un efecto del problema de la trascendencia, pero no tanto en los términos de su persistencia temática

²⁹² “Non-sensous similarity”, en muchas de sus traducciones al inglés. Benjamin, Walter, “On the Mimetic Faculty” en *Selected Writings* (ed. Michael W. Jennings), Harvard University Press, Cambridge Massachusetts-Londres, Vol. 2, Parte 2, 1916/1996, p. 721.

en un inabarcable y heterogéneo corpus de textos ni de su necesidad lógica o residual para el razonamiento discursivo, sino, en un sentido expresivo, como su irrupción. Lo anterior en relación con tres aspectos cruciales para la escritura poética, imbricados por no decir imposibles de separar, que he intentado enfatizar a lo largo de la parte final de esta tesis: 1. La identificación, por el poema, de lo indecible con la expresividad misma y no con el objeto o el contenido de una experiencia; 2. Una concepción del lenguaje como heredad que, referida de manera privilegiada a la poesía, hace de la figura del poema el espacio y el tiempo precisos –comunidad y tradición poéticas– donde la modernidad elabora el problema inasimilable del cuerpo de la ausencia; y 3. La situación discordante de la doble figura del poema y del poeta “al interior” de un espacio fundado sobre relaciones de necesidad: el trazo alegórico englobante de la poética inmanente. Lo que quisiera a continuación es precisar la manera como esos tres puntos permiten reconocer en el poema un modo y un sentido a la inscripción de la trascendencia en la modernidad. De acuerdo con la caracterización que he venido haciendo de la noción de lo indecible y su importancia, esa dirección –que ya no un punto fijo ni la figuración del más allá de un límite– no solamente se presenta impulsado y en movimiento por la atracción de un encuentro, sino que adquiere un carácter no sólo exterior, sino antagónico, que debe discutirse en el contexto de su filiación profunda con la cuestión de la revelación. Esto, me parece, exige revisar de nuevo la relación –histórica– de la metáfora con la trascendencia, su indisociabilidad, pero esta vez en función de una elaboración recurrente y clave que no puede prescindir del poema para establecer ese vínculo: la que sitúa al poema en el “en medio del en medio”; poema al que se le atribuye una capacidad de lo imposible, es decir, de atar o desatar el abrazo cómplice de la realidad con el lenguaje, el abrazo del príncipe y el poeta; ese nudo de analogías que llamamos, más allá de sutilezas terminológicas, “este mundo”.

El “en medio” del poema, encrucijada y ruptura de la analogía, impone, vale la pena anunciarlo desde el principio, una dependencia de la formulación del problema de la trascendencia a una manera de entender la mediación que tiende a hacer sistema con la articulación de la poética inmanente: si la poesía se presenta como principio y fuerza de estipular y atar en el pensamiento el nudo de las analogías, su escritura traza un movimiento divergente que –incluso sin pretenderlo– lo desata, que se rehúsa a servirle como medio. Esta situación, para las instituciones de pensamiento poético modernas, requiere asociar al poema con el orden de lo contingente y, por ende, elaborar un concepto de poesía que lo subordine a ella y que lo anteceda: necesidad de la poesía que es contingencia (en primer plano histórica) del poema. Y, sin embargo, hay “algo” que se cifra en la

figura del poema que no se deja subordinar a esa necesidad y que, radicalmente exterior a ella, pero siempre ante ella (de ahí que se interprete como antagónica), le exige que rinda cuenta de sí misma, le pide que reconozca su propia contingencia.

Aunque lo anterior parezca implicar un gesto bien conocido de la teoría literaria –o un paso inevitable por uno de los más complejos lugares comunes del pensamiento poético de la modernidad– que desplaza de manera casi definitiva, para enfrentarse al texto literario, el problema de la referencia en beneficio de la representación²⁹³, autonomizándola y proponiendo la reflexividad (en armonía con el ideal moderno de un sujeto reflexivo y autónomo) como característica primaria de lo literario y en cierto modo como su imbricación definitiva con la filosofía, me parece importante insistir en que tal gesto no implica en lo absoluto la autonomía de la obra en relación con ese dominio referencial, la superación definitiva del problema de la representación, sino solamente un haber conducido el concepto de referencia a su paroxismo en la obra de arte, entendida en secreto como el absoluto de la representación. Esto equivale a reconocer que la dependencia tanto de los conceptos de arte como de representación a la cuestión de la referencia es de tal fuerza que no se puede decir fácilmente que el texto literario sustituya o prescinda por completo de esa necesidad conceptual, sino que él mismo la despliega, desde su interioridad, como un sistema de coordenadas dependiente de un postulado tácito de trascendencia absoluta. Pocos estarán dispuestos a enfrentarse a los textos considerados literarios –o, en un sentido mucho más amplio, al dominio mismo de lo imaginario– tomando como punto de partida el puro problema de la representación y casi nadie, o nadie, el de la función referencial del lenguaje y, sin embargo, ninguna suposición en torno a ese dominio de lo imaginario, indisociable durante buena parte de la modernidad de algún tipo de noción de autonomía, por extrema que sea, puede establecerse sin conciliar, en un mismo constructo material y espiritual, referencia y representación. ¿Qué pasa, entonces, con la escritura poética que, impulsada por el movimiento de la metáfora, se desborda de la figura del poema como pronunciándose desde el “allí” de lo imposible? ¿Existe realmente una concordancia de la escritura poética con ese presupuesto teórico moderno de reflexividad, y sobre todo de autonomía, que

²⁹³ Jean Bessière, por ejemplo, a finales de los años ochenta, señalaba con énfasis, resumiendo un largo periplo de la teoría literaria del siglo pasado, que “Ya no está en duda la relación de la representación con un supuesto objeto de la referencia, ni la notación de la Historia de acuerdo con la clausura de la mediación histórica...” Y agregaba: “la obra es un proceso que se finaliza y se basa solo; tematiza algo diferente al tiempo que a ella misma. Dicho de otra manera, la obra escapa a las reglas que rigen los actos de referenciación y de predicación... y, mediante su autorreflexividad, la obra da en ella misma las reglas de producción de lo verdadero o lo verosímil”. Véase Bessière, Jean, “Literatura y representación” en Marc Angenot, Jean Bessière, *et al.*, *Teoría literaria* (trad. Isabel Vericat Núñez), Ciudad de México, Siglo XXI editores, 1989/1993, p. 367.

burdamente resumo? ¿es posible conciliar, en nombre del poema y por el poema, en nombre de la historia y por la historia, creación y autonomía en la modernidad? Permítaseme ensayar una respuesta negativa.

Cuando Mahmud Darwish, en el poema del que me valgo como epígrafe, exclama “Mi lengua [es una] metáfora para la metáfora” y, *en consecuencia*, “no hablo ni señalo hacia un lugar”, está de algún modo sugiriendo que ese “lugar” –el tema por excelencia, el contenido: un mundo o un acontecimiento o un rango de entidades hacia el que refiere un lenguaje– es por necesidad, él también, una metáfora para la metáfora. ¿Qué se “deduce” de sugerir que el sujeto que enuncia el poema desde una lengua, la propia, ni señala ni alude hacia un lugar? ¿A qué intención errónea del poeta responde el señalar que hace de lo señalado su pretexto, una coartada (ذريعة)? ¿De qué es coartada *un* lugar? En primer lugar, se nos dice aquí que la metáfora no se elabora ni al interior de una lengua ni en referencia a un mundo sin arrancar a la lengua y al mundo de sí mismos, mostrando, en segundo lugar, que tanto lengua como lugar siempre fueron metáforas. En lo más evidente, uno estaría tentado a proponer que “lo exterior” al lenguaje, que se puede llamar junto con Darwish “un lugar”, se siente arrastrado de vuelta hacia una lengua, hacia un circuito de significados, cerrado pero en perpetua expansión, que lo elabora en sí mismo o que de algún modo lo contiene: señalar hacia ese lugar sería señalar hacia la metáfora y, por lo tanto, la referencia del poema –espacio saturado de metáfora identificado con el lenguaje humano– sería siempre el poema “en sí”, el espacio y la figura de un poema. La metáfora no podría señalar hacia algo sin señalar hacia sí misma: sería una precondition del nombrar o el proceso expresivo del nombre; una fundación de lo interior no sólo en lo exterior, sino como lo exterior. Este procedimiento no pareciera ser distinto, en el fondo, del de aquellos quienes, al señalar hacia el universo, hacia la exterioridad inconmensurable de los astros, se descubren no sólo intentando descifrar la escritura desconocida de un libro, sino transmutados ellos mismos en sus signos ilegibles. Al señalar hacia el afuera, se corre siempre el riesgo de descubrirse nuevamente atrapado en un adentro.

Pero la metáfora –para la escritura poética, al menos– es un periplo sin meta ni promesas de retorno, y una atención más detallada a la formulación “mi lengua es una metáfora para la metáfora” impone un planteamiento de elaboración mucho más ardua: que la metáfora, inconcebible, precede; que no se encuentra en una relación de necesidad ni con el lenguaje ni con el pensamiento; que no es ni el origen ni la derivación ni la sublimación de una serie de procedimientos analógicos: no un intercambio de propiedades y atributos en el espacio –el mercado– del lenguaje, sino una

participación incesante con *lo otro* que impide, sin que sea ésta su finalidad, la formación de imágenes por analogía, que las desgarran. No se trata, aquí, de un contener la referencia en la representación para luego instituir la en signo de lo ignoto; de un producir la referencia como parte de un universo literario donde se hace posible algo imposible, es decir, donde se instituye un nuevo rango imaginario, interno y singular, de posibilidad; en sentido inverso, la metáfora corroe ese universo, inscribiendo lo imposible, la presencia de lo ausente, en su horizonte: allí donde sólo podía concebir lo infinito como el espacio abierto para toda clase de expansión. La metáfora, entonces, “no señala”: su elevación produce un derrumbe y el movimiento que describe, de tal manera, no es el que se despliega de un significado hacia otros significados (por inaccesibles que sean) justo como si se desplazara (vertical u horizontalmente) de una cosa hacia otras cosas, de lo conocido hacia lo desconocido y de lo desconocido hacia lo absoluto inefable; no tiene dirección: lo que supone, en todo caso, es la irrupción, en “algo”, de “algo otro” (no “otro algo”) que no implica, bajo ninguna circunstancia, la reintegración (ni mucho menos la producción) de “algo” y de “otro” a la esfera de la lengua por medio de un tercer elemento nocional que facilita la figuración de un “todo” y la fundación de un lugar, pero que sí pone en evidencia que tanto la lengua como el lugar son irreductibles a su identidad dentro de “todo”, que son desemejantes de él y que, en consecuencia, carecen de lugar. La identidad de “algo” consigo mismo, que presupone la posibilidad de establecer analogías con “otro algo” (un eterno errar de objetos en ese laberinto de espejos, de palabras, donde “todo” termina por ser idéntico a “todo”) debe, entonces, separarse cuidadosamente de la imagen a través de la cual se produce y reproduce esa identidad en un lenguaje. A esos tránsitos o errares metafóricos de “algo” hacia “otro algo”, de palabra en palabra y de objeto en objeto, no los impulsa ya un poder de descubrir o de estipular poéticamente un sistema de correspondencias, sino la interpelación latente de “algo otro”, de lo otro, que resiste de manera primaria, *en* la metáfora, su caracterización como “algo”.

Es significativo, observando un poco más de cerca este verso de Darwish, que la palabra que se traduce por “metáfora” sea *mağāz*, término que privilegia también, en la tradición retórica y filosófica árabe, su puesta en relación con la trascendencia, pero en términos específicos: lo metafórico, más bien que conducir al lenguaje hacia un “más allá”, lo atraviesa, lo recorre, como abriendo espacios a través de su saturación, del tejido de significaciones que se codifica y recodifica una y otra vez en innumerables contextos discursivos; desestabiliza por completo, por tanto, los procesos de transformación y ampliación del significado de ciertas unidades lingüísticas a partir de

otras, que se suelen agrupar bajo otro término, *'isti'ārah*, cuya etimología sugiere desde un inicio un mero tomar en préstamo lo propio de un término para modificar, de acuerdo con principios analógicos, el sentido de otro, como ampliando su propiedad, su territorio²⁹⁴. Lo metafórico, por el contrario, antes que fundar o edificar, se vacía: nos impulsa a abandonar las grandes ciudades del lenguaje en busca del desierto. La enorme dificultad que presenta este tipo de distinciones para el pensamiento poético de la modernidad es que ambas posibilidades de concebir lo metafórico terminan por referir a un mismo orden de problemas –de ahí que en el uso parezcan, si no intercambiables, por lo menos interdependientes– que puede siempre ser traído de vuelta hacia la lengua propia en tanto determinación del pensamiento y de la cognición del ser humano: la metáfora, que parece elevarse de la pura contigüidad hacia eso otro que sí misma, se derrumba, para disolverse, sobre ese océano de significaciones que va acumulando tras de sí, ante la consciencia de ser ella la potencia creadora del pensamiento y del lenguaje, pero no su exterioridad. Se entiende, en suma, que la metáfora, en tanto que es su determinación, nunca termina de desprenderse de la lengua ni del pensamiento, privándola de todo vínculo concreto con una trascendencia hacia la que solamente puede –con gesto menesteroso– señalar.

El desarrollo moderno de la idea de una poética inmanente parece asumir de manera implícita, para elaborar su trazo alegórico, que la metáfora es lo propio de la lengua o el pensamiento, y lengua y pensamiento lo propio de la metáfora, cuando la poesía no asume, no con naturalidad, ninguna dependencia ni propiedad común ni solidaridad entre esos elementos. El verso de Darwish, de tal manera, no puede interpretarse fácilmente como el fruto de un razonamiento tautológico, y una simple inversión de los términos que lo componen basta para mostrarlo: proponer que “mi lengua es una metáfora para la metáfora” no sólo no es equiparable a proponer que “la metáfora es

²⁹⁴ Tal distinción entre dos tipos de metáfora, actual y potencial, contigua y vertical, no es punto por punto paralela de los derroteros del término *figura* en el contexto de la exégesis cristiana del texto sagrado, pero no deben desdeñarse los legados comunes a los que responden ambas, así como las enormes dificultades de su desarrollo histórico moderno, preñado de encuentros y desencuentros. Aunque los dos términos árabes suelen traducirse de manera indistinta, como “metáfora”, corresponden a razonamientos diferentes en torno al lenguaje poético que, durante los procesos de secularización de la lengua árabe, se resuelven en un uso de *mağāz* semejante al sentido moderno de la *figura*: como término que, además de referir a la interpretación o naturaleza figurada de “ciertos” enunciados, engloba la idea general de una interpretación específica, latente y potencial, más tarde definitivamente intencional y agencial, de cualquier enunciado. Darwish, que en múltiples puntos de su obra hace referencia a obras y pensadores de la tradición retórica y filosófica árabe, con toda probabilidad piensa *mağāz* en tanto subversión de una concepción reductora y limitante, puramente formal, del sentido figurado, es decir, en términos de las dificultades derivadas de una distinción que, en el desarrollo de la tradición literaria árabe, introducía un rango de preocupaciones teóricas mucho más amplio que, de acuerdo con Alexander Key, conducen “into the thickets of the relationship between language, mind, and reality”. Véase Key, Alexander, *Language between God and the Poets. Ma'nā in the Eleventh Century*, University of California Press, Oakland, 2018, pp. 101-08.

una metáfora para mi lengua”, sino que se percibe, al mismo tiempo, como absurdo y abusivo. La facilidad con la que decimos de “algo” que es “metáfora de algo” no se lleva a cabo, no sin sufrimiento, sobre la metáfora misma. Esa consciencia que se adivina en los versos de Darwish se ha resuelto de manera predominante y meramente paliativa –siguiendo en esto siempre la crítica de Derrida– intentando producir el concepto de metáfora como anterior a ella. Es por eso que se siente absurdo afirmar que la metáfora es –que se define como– la metáfora de esto o la metáfora de aquello. Se trataría, en efecto, de la transformación arbitraria, injustificable, de un caso singular en principio general. Pero ese mismo concepto general de metáfora, del todo simétrico de un concepto de la lengua como sistema o del lenguaje como facultad, en su anhelo de universalidad, precisa de la determinación del singular, tal o cual lengua o tal o cual metáfora, como efecto de sí mismo y, en lo profundo y de manera no menos injustificable y arbitraria, de su determinación como propiedad. Y, si se siente siquiera necesario aclarar lo anterior en relación con este verso de Darwish, es porque, al asumirse que el pensamiento, la lengua y la metáfora se implican mutuamente, conteniéndose, inevitablemente se vacila ante la posibilidad de plantear que ni la lengua, “mi lengua”, la facultad misma del lenguaje, ni el pensamiento, son la materia prima y el *lugar* donde se engendra la metáfora, que es siempre singular, o, dicho de otro modo, de pensar que la metáfora, en un verdadero desbordamiento sin origen en ningún espacio, en ningún tiempo y en ninguna garganta, los precede, los excede y, por lo tanto, los perfora. Porque la metáfora, al menos en este verso, no es sólo metáfora “de”, sino “para”: se recibe de manera inmerecida, supone una proveniencia inconcebible. Y sujeta. ¿No se está diciendo en ese verso, acaso, que “mi” lengua *se debe* a la metáfora y que lo que sea que se entienda por metáfora no es, por tanto, propio de ella, que no puede formar *parte* de ella sin desintegrarse, sin desintegrarla? ¿no se está sugiriendo, en suma, que la metáfora, al ser inapropiable especialmente por medio de la elaboración de conceptos y categorías²⁹⁵, hace impropia a la lengua, un poco menos “mía”? La metáfora es otra que una lengua que pueda declararse como “mía” o “nuestra”, de “alguien más” o de “todos”; de una lengua “en sí

²⁹⁵ La consciencia del carácter inapropiable de la lengua es, debo decirlo, el punto mismo de partida de mi argumento, tal y como lo elabora a profundidad Derrida en ese texto señero que es *Le monolingüisme de l'autre* (París, Galilée, 1996). Sin embargo, lo que me parece notable aquí es que, tal y como centellea en estos versos de Darwish, la palabra poética no sólo no asume tal presupuesto de propiedad como un argumento tácito a “deconstruir”, sino que debe referirla a la metáfora antes que a la lengua, como si los planteamientos filosóficos que permiten a una tradición filosófica elaborar esa noción de propiedad de la lengua fuera por entero refractario de una apropiabilidad tácita y anterior de la metáfora, es decir, del orden de aquello que *se hace* con la lengua y, de manera más general, de la voluntad y la agencia de un sujeto. (Véase la explicitación de esos presupuestos filosóficos de propiedad de la lengua en el análisis de Marc Crépon del texto citado de Derrida, “Ce qu’on demande aux langues (autour du *Monolingüisme de l'autre*)” en *Raisons Politiques*, N.2, 2001, pp. 27-30).

misma”; que es, de manera extrema, no una fabricación de lo impropio a partir de algo propio, sino una impropiedad sin origen, la impropiedad misma, de tal suerte que su pertenencia a una lengua no puede tomarse ya como la expresión de una necesidad conceptual sin desencadenar un gesto de poder por medio de la cual el pensamiento aspira a proclamar suya algún día esa tierra otra, inhóspita y ajena.

Teniendo esto en mente, es posible volver sobre la misma pregunta: ¿qué quiere decir que “mi lengua”, el poema, “ni señala ni alude hacia un lugar”? ¿no es, ahora, el poema un lugar, ese lugar? Esta pregunta, formulada desde la metáfora, no se deja responder concluyendo que esa lengua señala hacia sí misma y que “el lugar” es el contenido de su interioridad: la metáfora, inapropiable, impide toda apropiación del “lugar” por una lengua ella misma también inapropiable. El señalar o aludir *hacia* algo, sin embargo, trae ya consigo la ilusoria *posibilidad* de contenerlo. El señalar no presupone lo absolutamente exterior al lenguaje; solamente lleva a cabo su institución imaginaria: la trascendencia se vuelve pronto una precondition de la representación y un principio de legibilidad que produce el espacio entre las figuras que se despliegan al interior de una imagen. Las relaciones entre metáfora y lengua no pueden, entonces, elaborarse en términos de continente y contenido sin producir un tercero neutro, un tercero inefable, como tema y materia (contenido, de nuevo: vaciedad a colmar) de una interioridad: no pueden, pues, implicar una institución de la metáfora desde una lengua que se proclame “propia” ni, en consecuencia, una fundación poética y política del mundo en tanto mundo de un sujeto o de un sujeto engordado en colectividad; el lenguaje deja de ser, desde esta perspectiva, “la casa del Ser”²⁹⁶ que sugiriera con lucidez inquietante Heidegger, una forma de arraigo indisociable de la ontología, sino –por la metáfora– la herida temporal y carnal de todo desarraigo. De lo anterior se desprende que ese “lugar”, entendido como una exterioridad hacia la que siempre es posible señalar, incluso si se imagina como inefable, no pueda tomarse ni por revelación ni por verdadera trascendencia: la metáfora, en sentido estricto anárquica, impediría, en resumen, toda identificación *inmediata* entre exterioridad y trascendencia en tanto efecto de una noción tácita del lenguaje como dispositivo de mediación y poder de representación.

El regreso al planteamiento inicial de esta investigación, el regreso al “espacio” del lenguaje poético, el poema, como heredero secular del legado de la apófasis es, pues, inevitable y, al mismo

²⁹⁶ Heidegger, Martin, “Letter on Humanism” en *Basic Writings* (ed. David Farrell), Harper Collins, San Francisco, 1947 / 1977, p. 217.

tiempo, parece rebelársele. Ese legado se entrega como la pregunta por “algo” que sin remedio se vuelve “nada” entre las manos de quien lo recibe: que los enunciados *acerca* de la metáfora –al igual que los enunciados *acerca* de la inefable divinidad– son enunciados *acerca* de “algo” que no puede decirse. Metáfora y trascendencia convergen en una formulación conceptual que las produce como un “algo” que, en tanto que es su límite, impide todo acceso a ellas. La imposibilidad de decir “lo otro” –tema privilegiado, fundacional, de la apófasis a partir del cual se traza su filiación más directa con el poema moderno, especialmente como imposibilidad de aprehender, por el lenguaje, la singularidad *absoluta*– se elabora, de manera difícil y profundamente contradictoria, tomando como punto de partida, para poder mejor escribir su punto final, ese “qué”, ese “acerca de”, ese “hacia”, en cuyos bordes la formulación, la elaboración en tanto enunciado, de lo absolutamente otro como inefable requiere de una formulación paralela de la metáfora también como absoluta e inefable. Tanto la lengua como el poema quedan en una situación de mediación en relación con ese “algo” inefable y, sin embargo, el hecho de que tal inefabilidad no pueda atribuirse a la alteridad sin atribuirle también a la metáfora exige o bien separar a esta última tanto del lenguaje como del poema, o bien atribuirle nuevamente a ellos. Esa circularidad se desprende de una caracterización previa de “lo que no puede ser dicho” como un “qué” y como un “algo” –a la que la metáfora es particularmente reticente– que exige no solamente un proceso de mediación, sino la institución, previa abstracción, de un medio.

Es notable, en ese sentido, que la peculiar formulación de Mahmud Darwish, por sí misma metapoética, no permita bajo ninguna circunstancia caracterizar su finalidad como metapoética: al elegir –con perplejidad– indagar en el tipo de relación que guarda “mi” lengua con la metáfora antes que del lenguaje con la exterioridad, no se trata ya sólo de precisar la manera como esa lengua mía –en una ambición paralela a la del pensamiento político moderno– se determina a sí misma por medio de sí misma para descubrirse o imponerse, siempre de manera fallida, como universal, sino de un comprometer a lo factual por lo imposible, de un hallarse situado siempre, en la lengua, *ante* lo otro. Esto introduce, en primer lugar, una serie de contradicciones en torno a la cuestión de la mediación y el medio en su relación con la expresión artística. En lo más evidente, lo contradictorio consiste en que la idea moderna de la poética inmanente, paralela a la emergencia de un dominio autónomo del arte, depende, para instituirse, de una codificación –interna y previa– de la trascendencia como absolutamente exterior al lenguaje. O, dicho de otro modo: que el carácter autónomo que adquiere o se le otorga al poema durante la modernidad, por medio del cual

subvertiría el orden del saber y del poder, no es jamás el efecto de una supresión efectiva (y a fin de cuentas afectiva) del problema de la trascendencia (asociado en términos históricos con la supuesta superación, en realidad recodificación y confinamiento, de un elemento religioso) sino que sólo lo elabora, de manera alienada, como lo ignorado de sí en tanto condición *necesaria* de su propia representación. La codificación meramente nominal de la trascendencia como inefable, naturalmente, se traduce entonces en una indecisión profunda al momento de asignar de manera explícita un estatus ontológico al medio. Lo que aquí ocurre es que el trazo alegórico de la poética inmanente no puede aspirar a cerrarse sobre sí mismo si no codifica internamente, como negatividad, una referencia absolutamente desconocida. En tal sentido, el presupuesto según el cual “mi lengua habla, alude o señala hacia algo” se revela como una necesidad interna de la representación de sí, y buena parte de la dificultad de pensar la trascendencia en relación con el poema moderno reside, pues, en que la primera se presenta como indisociable de la estructura espacial de la imagen, siendo no sólo aquello que se encuentra más allá de ella, o que se oculta tras ella, sino el elemento intrínseco que permite desplegar el espacio de su interioridad.

Si bien ya he argumentado, especialmente en relación con Darwish y Adonis, que el poema ocupa una posición siempre asimétrica dentro de las correspondencias simétricas de un trazo alegórico, y que esos desplazamientos se producen como resultado de una posición intermedia, un espacio de lo imposible, es necesario ahora prestar atención a una doble cuestión: por un lado, que esa posición intermedia impide la codificación de la trascendencia a través de una noción de límite y que, por otro, impide también la producción de un medio sin el cual, como he insistido, no puede desplegarse el espacio, la interioridad, de la poética inmanente. Para explorar a mayor detalle este par de conjeturas, vale la pena imaginar ese “entre” de la poesía no como el espacio abierto (engañosamente, porque lo colma siempre un medio) en una imagen de la comunicación (o entre la vida y la muerte o entre el sueño y la vigilia), sino como el espacio estrictamente imposible, estrictamente inalienable, entre, como sugiere Vallejo, “el decirlo y el callarlo”. De manera significativa, ese espacio entre “el decirlo y el callarlo”, su distancia insondable de la que no puede nacer la ilusión del medio pero tampoco de lo inmediato, emerge, en el poema, nuevamente como el espacio del libro, metáfora lo mismo de una inmanencia absoluta que de una trascendencia absoluta a la que regresa obsesivamente la escritura poética en la modernidad:

Un libro quedó al borde de su cintura muerta,
un libro retoñaba de su cadáver muerto.

Se llevaron al héroe,
y corpórea y aciaga entró su boca en nuestro aliento;
sudamos todos, el ombligo a cuestras;
caminantes las lunas nos seguían;
también sudaba de tristeza el muerto.
Y un libro, en la batalla de Toledo,
un libro, atrás un libro, arriba un libro, retoñaba del cadáver.

Poesía del pómulo morado, entre el decirlo
y el callarlo,
poesía en la carta moral que acompañara
a su corazón.
Quedóse el libro y nada más, que no hay
insectos en la tumba,
y quedó al borde de su manga el aire remojándose
y haciéndose gaseoso, infinito.

Todos sudamos, el ombligo a cuestras,
también sudaba de tristeza el muerto
y un libro, yo lo vi sentidamente,
un libro, atrás un libro, arriba un libro
retoñó del cadáver ex abrupto.²⁹⁷

Al igual que en otros textos que ya he revisado, en este poema de Vallejo se elabora nuevamente el tópico de la transformación del cuerpo –y, de manera muy específica: del cuerpo inanimado, del cadáver– en libro y escritura. El texto de Vallejo, sin embargo, tiene la peculiaridad de elaborar ese motivo –que ya he estudiado también en Salih, Dunqul y en Adonis– con una intimidad desconcertante, como si se presenciara, en la escritura, el proceso mismo de esa transmutación. Esto tiene la curiosa virtud no sólo de sugerir de nuevo –como ocurre en los otros poetas– los elementos textuales que producen asimetrías al interior del trazo alegórico, sino de no poder separar a este último del movimiento irrepresentable de la escritura misma. Lo anterior permite ahondar en ese sentido antagónico que adquiere la trascendencia al momento de reflexionar sobre la puesta en relación “inevitable” de la poesía con la inmanencia durante la modernidad a la que he venido aludiendo. Pero es necesario ir por partes. César Vallejo, de manera no muy distinta a como ocurre en los versos que he comentado de Darwish, deja adivinar, en múltiples puntos de su obra, la concepción autónoma de la obra de arte como una preocupación fundamental de su propio pensamiento poético que, de manera simultánea, exige ser reformulada o superada: “No quiero referir –escribe, de manera casi paralela a Darwish–, describir, girar ni permanecer. Quiero coger a las aves por el

²⁹⁷ Vallejo, César, “Pequeño responso...”, *Op. cit.*, p. 467.

segundo grado de sus temperaturas y a los hombres por la lengua dobleancho de sus nombres”²⁹⁸. En ese contexto, lo primero que debe observarse es que esa transformación del cadáver en libro, en Vallejo, a diferencia de tantas otras figuras desconcertantes que pueden encontrarse en su obra poética, impone de antemano a la alegoría, parece exigirla –de manera casi automática– valiéndose de la misma fuerza con la que, en realidad, la resiste²⁹⁹. ¿A qué me refiero? En lo más directo, de manera engañosamente inmediata, el poema se despliega en su lectura del mismo modo que una sucesión de imágenes –un suceso referido– se despliega, sobre el escenario de un nombre y de un lugar y de una fecha, ante el ojo: una imagen de lo imposible, como si se tratara de un emblema, de un cadáver humano, de un héroe muerto en batalla, transformándose en libro. En lo menos inmediato, empero, pronto se hace evidente que esa supuesta imagen de lo imposible es más bien el efecto de la superposición discordante e irreconciliable de dos imágenes posibles: la imagen estática de un cadáver y un libro, diferenciados e inertes, y la imagen de su imbricación material en una totalidad, la imagen también estática de su interdependencia viva.

Este procedimiento indicaría hacia una discordancia de fondo entre la escritura y la imagen por medio de la cual se produce la ilusión de animación y movimiento al interior del poema. Da la impresión, al leer solamente los dos primeros versos del poema, de que esa transformación del

²⁹⁸ Vallejo, César, “Notas de 1926 publicadas en la revista *Favorable*” en *Obras completas. El arte y la revolución*, Mosca azul editores, Lima, 1973, p. 130.

²⁹⁹ Aunque se han derramado océanos de tinta que rinden testimonio de las dificultades interpretativas de los poemas españoles de Vallejo, y de su poesía en general, es imposible no notar un recurso a la alegorización que, a fin de cuentas, podría tomarse por síntoma de una poesía que, o bien recurre de manera sistemática a ella, o bien la integra como un elemento importante de su proceso de reflexión. Christiane von Buelow, en ese sentido, sitúa explícitamente buena parte de la producción literaria de Vallejo en el contexto de una asimilación crítica de las “Correspondances” de Baudelaire y, en esa medida, como una poesía que elabora los contextos de la alegoría moderna tal y como los analiza Walter Benjamin: en lo esencial como, desde la perspectiva de esta autora, un desenmascarar “the disaccord of word and referent”. Von Buelow, Christiane, “The Allegorical Gaze of Vallejo” en *MLN*, John Hopkins University Press, Vol. 100, N. 2, 1985, p. 318. En lo que refiere a los poemas españoles donde se elabora la figura del cadáver, y en concreto el que aquí leo, la preponderancia del problema de la alegoría es el elemento clave que permite negociar una serie de formas de apropiación crítica del poema que se cifran en un doble sentido, frecuentemente antagónico: el del recurso al simbolismo evangélico en los poemas y la orientación ideológica marxista de Vallejo, que ya en 1984 le permitía a un crítico como Joan Gilabert hablar de un “mesianismo marxista bíblico en *España, aparta de mí este cáliz*” (“Arte e historia: la poesía de César Vallejo ante la Guerra Civil española” en *Revista de Crítica Lationamericana*, Año 10, N. 20, 1984, p. 256). Investigadores más recientes como George Lambie han puesto enorme énfasis, y con razón, en situar poemas como el “Responso...” en el contexto del pensamiento político de Vallejo (y su importante elaboración de la figura del intelectual a partir del marxismo), pero siempre con la finalidad de contrarrestar o sublimar, tanto en Vallejo como en el marxismo por añadidura, ese componente “mesiánico” subversivo al que se declaran –de manera tácita o explícita– alérgicos tantos idearios políticos, de izquierda o derecha por igual, de raíz liberal. Sin embargo, Lambie mismo propone interpretar ese brote del libro vivo a partir del cadáver como una verdadera alegoría, quién sabe en qué medida libre de ese componente mesiánico, del intelectual orgánico de Gramsci en tanto fundador revolucionario de una cultura naciente (“The Effect of the Spanish Civil War on the Politics and Poetry of César Vallejo” en Francisco Domínguez (dir.), *Identity and Discursive Practices: Spain and Latin America*, Bern, Peter Lang, 2000, pp. 177-207).

cadáver en libro se desencadenara, a nivel casi molecular, a partir de la desintegración de un enunciado: no es tanto que el segundo verso se presente como el correlato poético, como la imagen alegórica derivada del primero, que retrata un estado de cosas posible en la exterioridad del discurso poético, sino que ese primer verso se encuentra ya en una suerte de estado de descomposición, en un trabajo de escritura, que lo entrelaza y disloca –como se entrelazan y dislocan el cadáver y el libro– al segundo. Esto puede sugerirse, desde un inicio, por la curiosa relación que se establece, por medio del paralelismo, entre la parte y el todo en estos versos: la cualidad de muerto no se predica ahí, en el primer verso, de la totalidad del cadáver, sino de una de una de sus partes: de manera concreta y de ningún modo arbitraria, de la cadera, el “en medio” del cuerpo, en cuyo borde yace el libro. El poema, pues, no describe un estado de muerte como predicado de algo sin que ese estado penetre y afecte al enunciado que lo predica: no puede enunciar la muerte de un todo sin verse obligado a deshacerlo y deshacerse en partes; al mismo tiempo, cuando –en el segundo verso– es posible predicar lo muerto en relación con la totalidad del cadáver y no por una de sus partes, el libro ya no se encuentra ni separado ni inerte: la distancia, el borde que los separa, ya ha sido traspasada y se encuentran del todo entreverados, en una participación inquebrantable de la materia orgánica muerta en tanto germen, y por tanto causa, del nacimiento espiritual de un libro vivo. Es notable, en este contexto, que el estado de “muerto” deja de ser el mero predicado –que en tal sentido sería o una redundancia involuntaria o una excentricidad ornamental– definitorio del “cadáver”, lo muerto, sino un estado impropio, contingente, de lo inerte –aquello del cadáver que está muerto–, dando como resultado que su muerte le sea impropia por la acción incesante de la metáfora desde antes que logre consumarse en un libro vivo. A ese cadáver vivo, figura de una singularidad inaceptable, todo le es impropio en el trabajo de escritura de una alegoría que busca arrancarle un “qué” a su dolorosa arbitrariedad: su muerte, su materia y su vida³⁰⁰. Su muerte no suprime, no

³⁰⁰ Gilabert, por ejemplo, hablará, con base en otros poemas (el consagrado a Pedro Rojas en “Batallas”) de dos valores diferenciados de la muerte en Vallejo: “uno puramente carnal-material, el otro, su ejemplo, la muerte que da vida”. Gilabert, Joan, “Arte e historia...” *Op. cit.*, p. 254. Aunque existe profunda discordancia crítica en el sentido que se da a la interpretación de esos versos, esa dialéctica vida-muerte es una constante en su lectura, y establece las condiciones de posibilidad para producir la inexorable alegoría. Así por ejemplo, que Lambie pueda afirmar que ese retoño textual cifra la figura del intelectual orgánico de acuerdo con la historicidad y contemporaneidad de Vallejo o bien, como afirma otro crítico en relación con un poema de espíritu semejante de la misma colección (“Masa”), que esa imagen permite el paso del poeta en tanto figura individual hacia lo colectivo sublimado, la conformación de “un nuevo sujeto: la Humanidad” (Coronado, Jorge, “Vallejo ante el pueblo: intelectual, masas y el camino hacia *España, aparta de mí este cáliz*” en *Méster*, Vol. 39, N. 1, 2010, p. 73). La lectura, incluso la más historizada y contextualizada, de estos poemas de Vallejo, depende de una organización alegórica externa de la imagen poética cuyos presupuestos se encuentran en esa dicotomía observada por Gilabert y que terminan por cifrarse en una comprensión autónoma,

antagoniza, con su vida. De esto se sigue que la escritura de ambos versos impida la producción de la alegoría en el instante mismo de su inscripción: hay, en la pura yuxtaposición de esos versos, una simultaneidad de lo que se supone literal en lo figurado que amenaza un colapso: el de ese borde, ese abismo, entre un libro que es solamente libro y un cadáver que tan sólo es cadáver.

En el poema se desligaría con fuerza la imagen poética, la imagen del cadáver transformado en libro, de ese orden de lo visible que, como ya observé en Pizarnik, produce lo posible como un efecto del lenguaje, como su realización en un concepto: forzaría por tanto a escuchar, a través de cada imagen de lo posible, el llamado de lo imposible y de lo inconcebible; o bien, en el dominio de lo sensible, un dominio espiritual suprasensible, que el poema se rehúsa a separar y que, de manera contradictoria, la escritura no permite tampoco conciliar. La emergencia de nociones implícitas de trascendencia e inmanencia en tanto andamiaje sobre el que se sostiene la lectura del poema es, de tal manera, difícil de eludir, al grado de volverlas intercambiables: no hay aquí, pues, una mera ampliación del sentido literal (que no es sino un modo de la alegoría) en tanto descubrimiento de un sentido “otro”, oculto, sino una irrupción concreta de lo imposible en lo factual y de lo invisible en lo visible: un cadáver, precisamente, y un libro. La escritura poética, como insinuaba Olga Orozco, se despliega aquí también como intentando “decir hacia atrás los alfabetos de la muerte”, es decir, subvirtiendo un orden destructivo, cronológico y progresivo, que avanza siempre, para justificar sus propios pasos, de lo literal hacia lo figurado; de la vida hacia la muerte y de la aniquilación hacia la idea, la abstracta, la descarnada idea, de resurrección, restitución o redención. Uno podría suponer que, en esa ruptura del borde, la desaparición del espacio que separa al cadáver del libro, tanto libro como cadáver están siempre en inmanencia el uno al otro; o suponer, en sentido inverso, que en la ruptura de ese borde, tanto el libro como el cadáver dejan de estar en inmanencia a sí mismos, para entrar en una relación metafórica de trascendencia, donde siempre se encuentran tendidos fuera de sí, hacia el otro, y que se cifra y culmina en el libro. El problema aquí es que ambas lecturas son el efecto de una acción negativa de la escritura poética sobre el plano de la representación, que es el espacio sobre el que se despliega la imagen poética y que es

ontopolítica, de la poesía, como la que elabora Edwin Murillo, de manera interesante, en los siguientes términos: “la filosofía vital de César Vallejo [En *España...*], comienza con la muerte física y metafísica para que a través del reconocimiento de la palabra, en todas sus dimensiones, logre no sólo la apoteosis del ser, sino la del arte” (Murillo, Edwin, “El soliloquio sobre el cadáver: vitalidad existencial en *Trilce LXXV* y *España, Aparte de mí este cáliz, IX*” en *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*, Vol. 6, N. 1, 2008, p. 47). Mi intención es justamente detallar que la impropiedad del estado “muerto” no permite resolver la dialéctica vida-muerte en el sentido de una “apoteosis” y, por tanto, cerrar la alegoría o culminar la metáfora en ningún sentido.

también, en primer lugar, el espacio que permite producir la distinción entre un sentido literal y uno figurado. Así, la ruptura de ese borde no destruye una imagen de lo posible para instituir en su lugar una imagen poética de lo imposible, ahora posible en el espacio “imaginario” del poema, sino que desata la complementariedad, la complicidad, del sentido literal y el figurado en la estructura de toda representación. Lo que se destruye con ese borde es, pues, un pacto cómplice, una conciliación política que la metáfora transforma en un encuentro³⁰¹, en una cita incómoda e impostergable, del héroe con su cadáver; de la necesidad histórica y el anhelo utópico con la violencia fratricida; del legado espiritual, de la heredad inmaterial y del futuro, con ese despojo de la cultura material, ese pedazo inerte de papel y tinta y pegamento arrojado al borde de un cadáver, que es el libro.

De esto puede derivarse que eso “otro” de la alegoría no es aquello a lo que alude ni aquello en referencia a lo cual se conforma a sí misma, sino aquello que irrumpe en ella y la deshace. La trascendencia no puede ocultarse ni contenerse en la imagen poética, en inmanencia a la alegoría, como su exterioridad absoluta, como su “qué” imposible o su tema inapresable. Y me gustaría sugerir que el doble problema de la trascendencia y la inmanencia, su solidaridad estructural con la interpretación, en este poema de Vallejo, no nace de la lectura, intencionada, de la imagen poética del cadáver de un héroe que se transforma en libro, en un sentido u otro o tantos otros, por ejemplo como una sublimación de lo material en lo espiritual o de una encarnación de lo espiritual en lo material articuladas, siempre, a partir de una de imagen de lo posible. Lo que ocurre, quisiera argumentar, es que, al impedirse la conciliación del sentido literal y el figurado en la alegoría, al amenazar el colapso del proceso entero de producción de significados, se impide también que esa imagen inaudita del cadáver transmutado en libro quiera, en efecto, decir “algo”. ¿Qué implica afirmar que una imagen no quiere decir “algo” (que no es lo mismo, como intentaré sostener más adelante, que el querer decir “nada” de un presunto “nadie”)? Tiene como consecuencia más

³⁰¹ Ese encuentro puede pensarse, en cierto modo, como el evento mismo, en el sentido que Foucault otorga a ese término: “ni sustancia, ni accidente, ni calidad, ni proceso” y que lo obliga a hablar de “un materialismo de lo incorporal” (Foucault, Michel, *El orden del discurso. Lección inaugural en el Collège de France pronunciada el 2 de diciembre de 1970* (trad. Alberto González Troyano), Barcelona-Ciudad de México, TusQuets, 1970/2010, p. 57). De manera muy interesante, Enrique E. Cortez, leyendo los poemas españoles de Vallejo desde Nietzsche, señala la importancia del evento como un elemento de naturaleza dionisiaca que irrumpe en la voz poética y permite que la atravesase la voz de “la masa heroica”, carente por completo de rasgos apolíneos y, a fin de cuenta, heroicos: “De alguna manera, la voz poética, frente a la fuerza del evento que líneas después se revelará dionisiaca, no puede permanecer incólume, menos apolínea. La escritura es excedida por el evento...” (“César Vallejo y el heroísmo socialista” en Ángel Esteban y Agustín Prado Alvarado (eds.), *El mar no es ancho ni ajeno (complicidades transatlánticas entre el Perú y España)*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2019, p. 129).

extrema suponer que, si el poema no quiere decir algo, entonces no puede afirmarse tampoco, bajo ninguna circunstancia, que el poema sea su medio. Es necesario, entonces, examinar dos cuestiones interrelacionadas sobre las que el poema actúa de manera negativa: la supresión del medio y la supresión del “algo”. Es claro que la supresión de ese “algo” –que impide la producción de la imagen a partir del postulado nominal de una trascendencia absoluta– depende por completo de la supresión del medio. Vale la pena entonces detenerse a examinar, primero, desde qué orden de presupuestos el poema no puede, como ya mencioné, instituirse en medio. Porque lo que subyace a la supresión del borde entre el cadáver y el libro en Vallejo es –a fin de cuentas– la supresión del espacio arbitrario que separa el lenguaje del Ser del dominio del signo, la expresión de la revelación.

Que al poema, o a cualquier configuración humana de signos, lingüísticos o no, se le piense como medio depende, por supuesto, de esa escisión interna de la idea del lenguaje a la que me he referido en múltiples ocasiones: la idea de un lenguaje puramente expresivo, ontogenético, de Dios o del Ser impide de antemano su caracterización primaria a partir del problema de la representación y, por ende, no puede ser nunca pensado, no en puridad, como un medio. Esto quiere decir, a grandes rasgos, que la expresión no puede alienarse de su fuente, ni esa fuente, esa –digamos, para simplificar– entidad expresiva puede concebir su expresión como secundaria, o contingente, a su existencia. La crítica de la concepción del lenguaje –y, casi por sinécdoque, del poema– como *dispositivo* o elemento indispensable para la mediación –sobre el que se edifica lo que Walter Benjamin llamó “la teoría burguesa del lenguaje”– puede desarrollarse, por supuesto, en el sentido de un querer encontrar en el poema en concreto la supervivencia de una forma otra, antagónica, de concebir el lenguaje, una concepción “mágica” que, en palabras nuevamente de Benjamin, “Knows no means, no object, and no addressee of communication”³⁰². Pero esa crítica no debe identificarse con una concepción del poema en sí, o del poema “en tanto tal”, elaborada en su historia a partir de un presupuesto (o aspiración) de autonomía de la obra de arte. Tal analogía es, como resulta evidente, tentadora: en esa concepción mágica todo ocurre, como en el trazo alegórico y como en la obra de arte autónoma, en inmanencia a un lenguaje, de tal suerte que conforma un universo propio, cerrado, que no es nunca el derivado o el efecto de una función referencial. Para Benjamin, desde la perspectiva de esa concepción “mágica” del lenguaje, la comunicación no ocurre, como

³⁰² Benjamin, Walter, “On Language as Such and on the Language of Man” en *Selected Writings* (ed. Michael W. Jennings), Harvard University Press, Cambridge Massachusetts-Londres, Vol. 1, 1916/1996, p. 65.

sucedería también con el universo autónomo del poema, a través de un lenguaje (como vehiculación de contenidos) sino *en* el lenguaje (como comunicación espiritual entre sustancias) y, por tanto, tanto el sujeto como el “objeto” de la comunicación –y, de nuevo, por sinécdoque, el contenido de una expresión referencial, incluso deíctica: “¡eso, esto o aquello!”– sería siempre el lenguaje –que es el poema– mismo³⁰³. El problema aquí reside en que la analogía entre la concepción autónoma del lenguaje y su concepción mágica es puramente formal y entiende de manera por completo diversa, incluso antitética, el estatus de ese “en sí” o de ese “en tanto tal” del lenguaje. Ese “en tanto tal” en la modernidad, que refiere de manera simétrica tanto a la obra de arte como a la lengua, altera en su historia la concepción mágica del lenguaje al separar abismalmente al objeto del sujeto por medio del signo, instrumento de incontables operaciones metafóricas pero en realidad, “por sí mismo”, vaciedad, abismo. Benjamin, de manera desconcertante, insiste en que el lenguaje “en tanto tal”, en esa concepción mágica, no es una metáfora³⁰⁴: ese “en tanto tal” de Benjamin no refiere a la determinación de la lengua como un objeto, sino a aquello que la excede, *la metáfora misma* para la cual no hay metáfora, y, por lo tanto, entiende que se presta a equívoco; lo mágico del lenguaje desborda por completo la determinación del lenguaje humano en la medida que se presenta, a diferencia de la concepción subyacente a la idea moderna de una poética inmanente, como inseparable de una participación existencial entre sustancias, imposible de producir de manera autónoma como lengua, como poema o como obra.

Por paradójico que resulte³⁰⁵, la negativa de Benjamin a pensar que el lenguaje “en tanto tal” sea una *mera* metáfora coincide, tarde o temprano, con la necesidad de suponer la trascendencia

³⁰³ “...language communicates the linguistic being of things. The clearest manifestation of this being, however, is language itself. The answer to the question ‘What does language communicate?’ is ‘All language communicates itself’”. *Ibid.*, pp. 63.

³⁰⁴ “The use of the word ‘language’ in this sense is in no way metaphorical”. *Id.*, p. 62.

³⁰⁵ Puede pensarse que se trata de una lectura aberrante, de mi parte, del ensayo de Benjamin, en el sentido de que lo que parece evitarse en él es justamente la expresión, como puede leerse de manera más extrema en su trabajo posterior sobre la tarea del traductor: “In this pure language, which no longer means anything but, as expressionless and creative word, that which is meant in all languages... all communication, all sense, and all intention finally encounter a stratum in which they are destined to be extinguished” (Benjamin, Walter, “The Task of the Translator. An Introduction to the Translation of Baudelaire’s *Tableaux parisiens*” en *Illuminations. Essays and Reflections* (ed. Hannah Arendt; trad. Robert Zohn), Schocken Books, Nueva York, 1923 / 1968, p. 80). La cuestión es, de suyo, enrevesada. Lo que me parece que Benjamin estaría cuestionando –y en cierto modo intentando restituir– es aquello que yo aquí llamo, valiéndome de los estudios evidentemente posteriores por décadas de Deleuze, la gran escisión –moderna– entre expresión y revelación. El sentido de tal restitución puede adivinarse más claramente en su introducción epistemo-crítica a su estudio sobre el *Trauerspiel*, en cuya su primera página tal vez alude a Spinoza: “Philosophical doctrine is based on historical codification. It cannot therefore be evoked *more geometrico*. The more clearly mathematics demonstrate that the total elimination of the problem of representation is the sign of genuine knowledge... the more conclusively does it reveals its renunciation to that area of truth towards which language is directed”, Benjamin, Walter, *The Origin...*

radical de la metáfora, tal y como se insinúa en el verso de Darwish y el poema de Vallejo. Darwish y Vallejo coincidirían, por su parte, con Benjamin en el intento de inscribir lo infinito en un lenguaje irreductible a la esfera del signo y de las lenguas “propias”, lenguas “sistema” y “naturales”, lenguas “de civilización”, especialmente –como se observa de manera explícita en los versos de Darwish y, de manera oblicua, en el colapso del sentido literal y el figurado en Vallejo– al hacer que la metáfora preceda a la articulación analógica, secundaria e intencional, de incontables imágenes. Pero ese esfuerzo implica, de manera indispensable, una resistencia previa y decidida a caracterizar al lenguaje como medio, institución, facultad o visión del mundo: una resistencia a producir –como inmanente al lenguaje– una imagen de la comunicación que le otorgue al sujeto (humano) de la enunciación una soberanía ilegítima, incluso si puramente posible, sobre los territorios insondables de la tercera persona, los territorios de lo que el ser humano no ha nombrado *todavía*. Dicha soberanía, de manera mucho más específica (aunque tal vez más oscura), presupone la puesta en escena, al interior del lenguaje –no por medio del lenguaje, sino *en él*–, de un esquema referencial que contiene la relación dialógica en una imagen de la lengua como el efecto de un dispositivo; que produce la imagen de la comunicación –emblema del infinito como totalidad: un circuito, la serpiente mordiendo la cola– al interior de la lengua: un intercambio de contenidos que requiere de un tercero neutro, un objeto de intercambio –contenido, tema, proposición, *dictum*, referencia, mercancía³⁰⁶– sin participación directa en esa relación, ajeno a ella: en tanto –siguiendo a Darwish de nuevo– su error y su pretexto. Hablar de algo.

Este último punto es de particular relevancia para precisar en qué sentido se elabora el problema de la trascendencia en la escritura poética de la modernidad, o incluso en qué sentido la escritura poética implica una inscripción de la trascendencia en y por la figura del poema. El problema aquí reside en que ese esquema no puede evitar hacer del medio la precondition para la

Op. cit., p. 27. Benjamin, de tal manera, entendería el concepto de expresión, en un sentido ya post-spinoziano y romántico, que rechaza, como la expresión –lingüística– de “algo”, es decir como medio o dispositivo de mediación, y por lo tanto como institución. Lo que se propondría, en suma, no es tanto que el lenguaje sea inexpressivo en el sentido spinoziano del término, sino que esa idea de expresión desarrollada en la modernidad temprana no puede separarse ni del lenguaje “en tanto tal” ni del lenguaje humano y, en consecuencia, de la revelación.

³⁰⁶ Muchos comentaristas de Benjamin tienden a entender lo no-expressivo del Verbo, en Benjamin, justo de la misma manera que, de acuerdo con mi propia elaboración de tal problema, el concepto de spinoziano de expresión (como separado del signo humano asociado al libro *considerado* revelado) clausura también su “algo” en la modernidad temprana. A propósito de esos enigmáticos planteamientos de Benjamin en torno a la no-expressividad del lenguaje, Giorgio Agamben extrae la siguiente conclusión, que el poema de Vallejo desde mi perspectiva cuestiona: “We may thus say that *all languages mean to say the word that does not mean anything*”. Agamben, Giorgio, “Language and History: Linguistic and Historical Categories in Benjamin’s Thought” en *Potentialities. Collected Essays in Philosophy* (ed. y trad. Daniel Heller-Roazen), Stanford University Press, Stanford California, 1999, p. 53. Cursivas del autor.

mediación y, por tanto, tiende a elaborar a ese medio como lo no mediado por excelencia: lo vuelve inmediato y, de manera inadvertida, lo absolutiza. La elaboración de la exterioridad como “algo” referible –la emergencia de la categoría de lo posible en tanto determinación de “lo real” y, especialmente, de lo factual– reposa por tanto sobre una absolutización previa e ilusoria del medio, es decir, sobre un abstraer, de los procesos de participación entre sustancias, un elemento cuya función y finalidad es la de mediar y que, en todo momento, reclama al pensamiento el reconocimiento de un peso ontológico que termina por usurparse de “lo señalado” mismo. Esa abstracción del medio entraña desde un inicio su instrumentalización: la elaboración de un dispositivo que debe cuidadosamente distinguirse de la mediación, que –práctica y política porque es poética– es siempre traducción³⁰⁷.

Visto desde esta perspectiva, sin embargo, sigue sin ser del todo claro de qué manera esa otra concepción antagónica, mágica y poética, del lenguaje, codifica la trascendencia en un marco de ideas cuya formulación más fuerte –asociada a la mística– no distingue ni un objeto, ni un medio, ni un destinatario de la comunicación. Ambas concepciones del lenguaje terminarían por coincidir en un movimiento que arrastra la trascendencia de vuelta a la inmanencia, al tiempo que esa inmanencia tampoco puede desplegarse sino en analogía fundamental con la trascendencia, con la que comparte la propiedad de absoluta. Trascendencia e inmanencia se encuentran, en esta lógica, superpuestas en un mismo plano –el plano de la representación– que las encadena como dos aspectos constitutivos e irrenunciables (donde “antagónico” es ahora otro sinónimo vergonzante de lo “cómplice”, lo “complementario”, lo “inevitable”) de una misma imagen unitaria. La mera posibilidad de pensar la autonomía del poema en la modernidad, y nociones que le son casi derivadas como la de su materialidad (al menos una manera de concebir la materialidad del poema como indisociable de esa autonomía), debe entenderse siempre en el marco de un proceso histórico –delimitado con

³⁰⁷ Sobre este aspecto de la (anti-)teoría del lenguaje de Benjamin se ha adoptado una plétora de posturas que no aspiro a discutir pero que tienen como común denominador la enorme dificultad de referir las ideas de Benjamin a los presupuestos epistemológicos modernos en torno a la noción de “medio”. Como insisten algunos estudiosos de Benjamin, se trata aquí de una diferencia explícita –que yo retomo– entre *mittel* (“medio” instrumental) y *medium*. Beatrice Hanssen, por ejemplo, resume tal distinción de la siguiente manera: “[For Benjamin] In the dynamic movement of language, human naming acted as the medium – not the vehicle or means – of translation between God’s infinite word and unspoken nameless things”. Hanssen, Beatrice, “language and Mimesis in Walter Benjamin’s Work” en *The Cambridge Companion to Walter Benjamin* (ed. David S. Ferris), Cambridge University Press, Cambridge, Reino Unido, 2004, p. 59. Véase también la minuciosa discusión de esa distinción, ahora como una crítica negativa benjaminiana a las teorías de medios, por Liesen, Mauricio, “The Silenced Medium: Re-flections on a Media Theory of Walter Benjamin” en *MATRIZES*, Universidade de São Paulo, Vol. 8, N.2, São Paulo, Brasil, pp. 244-49.

fuerza por Benjamin— donde el lenguaje humano, la lengua denominativa de los hombres³⁰⁸, se confunde con el lenguaje “en tanto tal” o, dicho en otras palabras, que lo priva de su dimensión metafísica al asimilarlo por completo a la esfera de los signos. La relación de la poesía de la modernidad con la trascendencia, o los términos en los que se establece su relación e incluso su asimilación, requieren siempre dar un rodeo, una digresión ineludible que impone no un mero situar la trascendencia más allá del signo, sino un proceso histórico de alienación de esa concepción “mágica” del lenguaje en una concepción del lenguaje como representación, cosa que es del todo diferente, en sus implicaciones, a suponer su desplazamiento, su superación o —en clave progresiva e incluso, a veces, trágica— su aniquilación.

En este último sentido, el supuesto anacronismo de la poesía —un lenguaje mágico, un concepto estrictamente ontogenético de la expresión— no haría sino poner en evidencia el anacronismo de la modernidad en su conjunto. Pero, llevada esta cuestión al terreno de aquello que en la modernidad en efecto se aspira a suprimir —la presencia de lo ausente y la palabra de Nadie—, la relación del poema con una *idea* de trascendencia o con la trascendencia misma sólo puede seguir dos caminos, en el fondo complementarios, que corren siempre paralelos a la manera como se codifique esa idea de trascendencia en el seno de una concepción del lenguaje. Se trata, como lo nota William Franke, de dos modos históricos diferenciados del pensamiento apofático que este investigador ejemplifica —y cifra, de manera tal vez en exceso esquemática— en dos obras poéticas, la de Paul Celan y la de Edmond Jabès, respectivamente: o bien la trascendencia se imagina como radicalmente exterior al lenguaje y siempre *en referencia a* una alteridad por necesidad inefable, o bien esa inefabilidad se identifica con el lenguaje mismo³⁰⁹. Esta observación de Franke tiene la difícil virtud de presentar a la poesía, o al *ethos* del pensamiento poético de la modernidad, como una encrucijada donde confluyen las aporías del pensamiento apofático y sus teologías negativas: que no se puede predicar una trascendencia absoluta sin predicar una inmanencia absoluta. Pero esa aporía (y tal vez ningún poeta ni ningún teórico, de hecho, la haya notado con mayor contundencia,

³⁰⁸ “It should not be accepted that we know of no languages other than that of man, for this is untrue. We only know of no *naming* language other than that of man; to identify naming language with language as such is to rob linguistic theory of its deepest insights.—*It is therefore the linguistic being of man to name things*”. Benjamin, Walter, “On Language as Such...” en *Op. cit.*, p.64.

³⁰⁹ “[The] comparison between Jabès and Celan can help us to discriminate between what are historically two distinguishable lineages and logics of apophatic thinking, one based on the ineffability of the singular existence, whether of God or the individual human person or event, and another based on an ineffability of language itself”. Franke, William, “The Singular and the Other at the Limits of Language in the Apophatic Poetics of Edmond Jabès and Paul Celan” en *New Literary History*, John Hopkins University Press, Vol. 36, N. 4, p. 635.

en tanto digresión inevitable y necesaria del poema moderno, que Paul Celan mismo³¹⁰) que se libra ahora en la arena “secular” del poema, al reconocerse la crítica histórica de la concepción del lenguaje como medio, obliga a reconocer también que el postulado poético de lo inefable sólo puede traducirse en un resquebrajamiento, en una disolución, de la trascendencia en la ubicuidad de lo indecible. El postulado poético de lo inefable deja de originarse desde el postulado poético de un límite o de un principio radicalmente trascendente para revelarlo, en cualquier instante y de manera aterradora, como la violencia inmanente del signo y del nombre, como un mandato cuya necesidad –engendrada en sí misma y referida a sí misma– siempre puede por tanto descubrirse, desde la exterioridad de lo imposible, como contingente. Contingencia de la poesía ante la contingencia del poema.

Si, teniendo esto en mente, se vuelve al poema de Vallejo, ya no es posible introducir una trascendencia o una inmanencia absolutas como derivado interpretativo (siempre tematizable) de una imagen poética a la que se le impone la necesidad de decir “algo”, de transformarse en la alegoría de “algo”, de ocultar o revelar “algo”. Digamos que –en la dirección que tracé a partir de la lectura de Pizarnik– el poema de Vallejo no estaría pidiendo de su lector que piense la imagen del cadáver transmutado en libro como un modo secundario, o inofensivo como diría el Pseudo Dionisio, de instituirlo como posible en el universo autónomo del poema, sino como la revelación de lo imposible por la acción de la escritura poética, que entraña, en cierto modo, la irrupción de una ausencia, el reconocimiento súbito (“ex abrupto”) de la expresión de otro en la expresión de sí; la presencia inadvertida de alguien más. Ahora bien, esa ausencia no se contiene como un mensaje en inmanencia a un código ni se estipula desde la voluntad de interpretarlo, de decir “allí está”; no se representa, no se habla, sino que se expresa: es necesario que nazca, que emerja de lo otro hacia lo otro, revelándose al mismo tiempo adentro que afuera de sus márgenes. Es en tal sentido que la metáfora, como toda irrupción, exige la supresión de un medio y el desgarramiento de una imagen. A la concepción de la creatividad poética como hacedora y destructora de imágenes, cabría oponer por tanto el carácter potencial de la metáfora, que no coincide con un poder creador reducido, en términos finalistas, a ser poder de sí, poder de fundación. La ruptura del borde que separa

³¹⁰ Esa digresión, ese paso inevitable por la inmanencia, Paul Celan la cifraba, en *El meridiano*, en dos metáforas sobre el arte y la poesía, sobre su carácter de artificio irrenunciable a la idea de su autonomía: la cabeza de medusa y el autómatas yámbico. Era, en sus palabras, una necesidad, acaso ineludible, en que pensar el más allá del poema, su dirección fuera de sí, exigía un tener que pensar a Mallarmé “through to the end”, puesto que “...poetry, like art, moves with the oblivious self into the uncanny and strange to free itself. Tough where? in which place? how? as what?” Celan, Paul, “The Meridian...” *Op. cit.*, p. 44.

al cadáver del libro, el movimiento de inscripción de la metáfora, ejerce violencia sobre la imagen poética antes de que sea posible consumarla o fijarla, es decir, de aniquilarla. La metáfora, en la medida que precede a la imagen poética, mantendría, por decirlo de algún modo, a cada una de sus figuras en tensión constante; su expresión dependería entonces de mantener siempre lo irreconciliable en tanto que irreconciliable: el cadáver deja de ser cadáver y el libro deja de ser libro sin que, empero, el cadáver deje de quedar sólo cadáver y el libro sólo libro.

En relación con lo anterior, el lector podría objetar, y con razón, que en el poema de Vallejo claramente se afirma: “Quedóse el libro y nada más, que no hay insectos en la tumba”, como si la metáfora triunfara sobre el deterioro, la violencia y la muerte; como si la imagen poética –de manera, siempre, secundaria y, siempre también, al interior de un discurso– ocupara de manera total, saturándolo, el espacio circular del trazo alegórico. Uno podría sentir incluso que, a la pregunta exasperada, llena de duda, de Olga Orozco, “¿no era ése tu triunfo en las tinieblas, poesía?”, este poema respondiera, con certeza abrumadora, que en efecto ha triunfado, que no es capaz de otra cosa que de triunfar. Pero esa consumación de la metáfora, que es su aniquilación –dirá Celan: su reducción al absurdo³¹¹, que restituye el “sólo aquí y el sólo ahora” de la imagen– en una imagen poética y su consumación en un poema, responde al mismo orden que hace nacer la interpretación de la materia del poema, del mismo modo que –ampliando más y más el trazo alegórico del poema de Vallejo hacia la escritura de mi propio argumento– se hace nacer un libro absoluto de la materia corruptible del héroe: su cadáver. Ese orden, sin el cual no puede establecerse la autonomía de la obra y que no se destruye si la metáfora no alcanza su absurdo, se engendra, queriéndolo o no, a partir de una suposición fundamental de acuerdo con la cual la expresión es siempre susceptible de alienarse de su fuente o, dicho de otro modo, donde la expresión (término por lo tanto ambivalente) es un proceso secundario y contingente cuya justificación es la posibilidad de su culminación en obra, en enunciado o en poema.

Ahora bien, me parece que el texto de Vallejo se escribe y dispone de tal suerte que compromete, en todo momento, ese orden. Lo que se observa en el trazo alegórico de Vallejo es, dicho llanamente, la supresión de todos los espacios de la imagen. La consumación de la metáfora, ese momento en que ya no hay cadáver sino solamente libro, debe ser leído de manera muy concreta como el instante en que colapsa, por no decir que implota, el espacio de la alegoría en un único

³¹¹ “Then, what are images? // What has been, what can be perceived, again and again, and only here, and only now. Hence the poem is the place where all tropes and metaphors want to be led *ad absurdum*”. *Id.*, p. 51.

punto: el libro. Ese instante de colapso y consumación, nuevamente el instante anárquico de lo indecible, sugiere, de tal manera, un desbordamiento de la metáfora más allá de la alegoría y de la expresión más allá de los límites de la representación y de sí misma; un desbordamiento de la escritura que deforma –desfigura– a la *figura* misma del poema: ya no hay cadáver, ni hombres cargándolo, ni Toledo, ni un cielo arriba ni una tierra abajo: aquí no queda nada salvo todas las cosas; aquí no queda nada salvo un libro. Al traspasarse el borde entre el cadáver y el libro, se saturan todos los espacios que permiten la inserción de un medio como *condición de posibilidad* de la interpretación. La transformación, cuya imagen presupone la simultaneidad absoluta sobre un plano de cada uno de los elementos que la conforman, no se despliega hacia un fin, no se conforma ante la mirada ni se traduce en una comprensión intelectual; el antagonismo, por tanto, nunca se resuelve y esa tensión interna de la escritura –la de lo irreconciliable y lo irredimible– debe entenderse más bien como un estado de afectación nacido de un trabajo más cruel –porque lo precede– que el de la muerte y el deseo sobre los cuerpos: es el trabajo interminable de la expresión, el trabajo que la libera a cada instante de sí misma para que ceda su lugar a lo ausente, a lo irrepresentable. Es tal vez en ese sentido que no hay nada en este poema, *salvo* el libro, que no se encuentre sudando; nada que no padezca el trabajo de la transformación y nada que pueda sustraerse de él: “sudamos todos, el ombligo auestas”³¹². No es sólo que, al cargar ese cadáver, cuyo peso insostenible no haría sino prestar un peso y un modo de ser en el mundo a la incorpórea alegoría, el trabajo humano adquiera una finalidad, sino que, por el trabajo, se hace evidente que el cadáver es el agente expresivo de aquellos que deben cargar precisamente con un semejante caído y no con una incorpórea alegoría. Ese cadáver suda porque es expresivo y la expresión es trabajo: la expresión de sí, el propio ombligo, la propia fuente, cadáver o semilla, es la expresión mediadora de una trascendencia radical, que no el anhelo escultórico, ejemplar, de eternizar su vida y su lenguaje en el espacio estrecho, asfixiante, de una imagen poética.

La dificultad aquí consiste en entender, desde esa intuición de simultaneidad que subyace al procedimiento alegórico, que la metáfora del libro al, digamos, consumarse, no desplaza o suprime aquello que contiene, sino solamente el espacio de la imagen poética. El triunfo de la poesía no es una sublimación del cadáver en libro, sino el momento puntual en que el cadáver, fugándose del libro por sus márgenes y de su propia figura por la manga, “gaseoso e infinito”, por fin habla;

³¹² Murillo nota, además, que la cintura del cadáver “espacialmente alude a la zona corporal de gestación”, a partir de lo cual concluye que “de la muerte nace una propuesta filosófica vital metaforizada en el libro”. Murillo, Edwin, “El soliloquio...” en *Op. cit.*, p. 45.

en que la materia de su boca inerte y muda, de su boca sin movimiento y sin palabra, engendra “aquí y ahora, en ningún sitio y nunca”, de manera expresiva, la palabra viva y audible de lo ausente. Lo que se resulta de la comprensión de un evento como irredimible, plenamente diacrónico, es, por tanto, que se impide toda apoteosis –con su sucesión postrera de estertores agónicos y resurrecciones– del arte: la pérdida del medio es el nacimiento perpetuo, potencial, de lo imposible, de una vida y una escritura irreductibles a la literatura, a la política y al arte. Así, que el libro lo domine todo, que no haya sino libro, no impone a esa metáfora la pura misión de mediar nocionalmente entre toda clase de desproporciones insoportables: no es ésa la trascendencia de la metáfora, sino apenas el absoluto de la figura; quiere decir, por el contrario, que allí donde sólo queda la metáfora, aquél que no puede hablar, aquél a quien, por la violencia de la palabra, se le arrebató de manera definitiva la palabra, sigue por siempre vivo y está hablando: que no hay manera alguna de evadirse de su expresión. Y, muy particularmente, que no hay modo de referirla, de codificarla como nombrable y decible, sin que me interpele nuevamente, expresándose en “mí”.

Una consecuencia –hay múltiples– de pensar este poema en dichos términos consiste en suponer que, si el espacio de la imagen colapsa, si ese espacio se encuentra en estado incesante de colapso, sin distancia nocional entre sus figuras, entonces no puede suponerse que ninguna de esas figuras permanezca en inmanencia al poema, es decir, que no hay ya nada, en el poema, en relación con lo cual se pueda estar en inmanencia. En el colapso del libro, que es el movimiento perpetuo de la metáfora, nada es inmanente a nada. El instante de la consumación de la metáfora es la revelación del espacio imposible de lo imposible. Cuando ya no hay más que libro, cuando no queda ya espacio, se abre una puerta allí donde sólo se supusieron mundos o muros: “poesía del pómulo morado, entre el decirlo y el callarlo”. Lo poético no se despliega como tratando de culminar triunfalmente en lo que puede ser dicho, pero tampoco persiguiendo lo inefable para naufragar, finalmente, en el balbuceo sublime e interminable de lo que no logra decirse o precisa ser callado. Ni apofática ni catafática, la poesía, por lo menos tratando de serle fiel a esta peculiar formulación de Vallejo, es potencial: compromete la constancia de ese movimiento terrible, ese movimiento fatal de la figura, que transforma por la fuerza de una necesidad interna el decir levinasiano en lo dicho, y contiene a lo instituyente en el espacio simultáneo de su institución, casi al instante mismo de enunciarlo. Esto obliga a pensar, claro, que la poesía está fuera de la lengua, fuera de la historia y que, por tanto, siguiendo de nuevo a Paul Celan³¹³, el poema absoluto es, de manera categórica, el

³¹³ *ibid.* p. 40.

poema que no existe. Pero esto implica, de nuevo, una preconcepción del lenguaje como institución, es decir, como un lenguaje definido desde su culminación imposible en enunciado y en poema; un lenguaje que se analiza desde –y que siempre se piensa como– su culminación y sus restos. Lo notable en Vallejo, en relación con lo anterior, es que ese espacio imposible entre el decirlo y el callarlo en donde se localiza o con el que se identifica ahora la poesía, es el espacio del pómulo morado, deformado, del cadáver. Es la boca de lo “aciago” que se abre; no el “resto cantable”, sino el resto que canta: las “señas particulares”, esa singularidad mancillada por la cual, en tantos tiempos y espacios, incontables y anónimas veces, se lucha hasta la extenuación para hacerle justicia, entre el expediente y el poema, a un nombre sin cuerpo, o para recobrar, de las entrañas de la tierra, entre la basura y las cenizas, un cuerpo sin nombre. El espacio de lo imposible, “poesía del pómulo morado”, es la expresión de aquello que no se recobra ni se le hace justicia por el lenguaje alambicado y saturado de la ley o el poema; es la poesía, la expresión, de aquello que al nombrarlo, repetirlo o conmemorarlo, se corre en todo momento el riesgo de traicionarlo. Pero que puede ser buscado y escuchado. Poesía, pues, no de la promesa hueca, con su esperanza eternamente traicionada, de restitución y de justicia, sino de la expresión transformadora de lo irremediablemente arrebatado. La dirección que impone la trascendencia a la escritura del poema sería entonces la de la irrupción y es deliberadamente antagónica y radicalmente exterior de ese poemario del que hablaba Pizarnik: de ese poema de lo posible, pero ya nunca más de lo milagroso, que es el mundo. Ese movimiento antagónico de la trascendencia puede imaginarse, en suma, como esa cólera a la que aluden las siguientes líneas de Vallejo:

La cólera que quiebra al hombre en niños,
que quiebra al niño, en pájaros iguales,
y al pájaro, después en huevecillos;
la cólera del pobre
tiene un aceite contra dos vinagres.

Y, más adelante:

La cólera que quiebra al alma en cuerpos,
al cuerpo en órganos desemejantes
y al órgano, en octavos pensamientos;
la cólera del pobre
tiene un fuego central contra dos cráteres.³¹⁴

³¹⁴ Vallejo, César, “La cólera que rompe al hombre en niños” [*Poemas humanos*] en *Obra poética... Op. cit.*, p. 415.

Sin ir muy lejos en la interpretación de este poema, me gustaría enfatizar la rebelión que se siente en sus versos —la furia metafísica de lo concreto suprimido, anterior a la ambición cultural de asignar a la poesía un proyecto ético u ontológico— de la parte contra el todo, de lo concreto contra lo abstracto, de lo particular contra lo general, del final contra el principio, de lo corpóreo contra lo incorpóreo, entre otras muchas otras dicotomías que se me escapan en el desconcierto de su lectura. Esas determinaciones subversivas de un orden, digamos, trascendente, la revuelta de lo finito subyugado a las leyes eternas de la necesidad, de la desnudez y la pobreza de los seres contra toda forma de determinación y representación, en realidad invocan una trascendencia radical de lo vivo, de la finitud y de la tierra, que no puede imaginarse como un tránsito jerárquico y fatal (a través de un complejo andamiaje de mediaciones conceptuales) de lo Uno hacia lo múltiple o de la poesía hacia el poema. Estos trazos alterados del poema de Vallejo, que se rehúsan a toda forma de alienación del principio de individuación en una idea de necesidad y en una trascendencia impersonal y absoluta (¿qué es la persona sino la alienación absoluta del principio trascendente de individuación en un concepto jurídico?), puede referirse nuevamente al problema mismo del nacimiento del poema, esta vez a través de la siguiente prosa poética de Pizarnik:

Un mundo subterráneo de criaturas de formas no acabadas, un lugar de gestación, un vivero de brazos, de troncos, de caras, y las manos de los muñecos suspendidas como hojas de los fríos árboles filosos aleteaban y resonaban movidas por el viento, y los troncos sin cabeza vestidos de colores tan alegres danzaban rondas infantiles junto a un ataúd lleno de cabezas de locos que aullaban como lobos, y mi cabeza, de súbito, parece querer salirse ahora por mi útero como si los cuerpos poéticos forcejearan por irrumpir en la realidad, nacer a ella, y hay alguien en mi garganta, alguien que se estuvo gestando en soledad, y yo, no acabada, ardiente por nacer, me abro, se me abre, va a venir, voy a venir. El cuerpo poético, el heredado, el no filtrado por el sol de la lúgubre mañana, un grito, una llamada, una llamada, un llamamiento.³¹⁵

De este fragmento de la compleja prosa de Pizarnik, también sin aspirar a lo exhaustivo, me gustaría resaltar dos aspectos que permiten poner en relación indisociable esa “cólera del pobre”, su furia metafísica, con la escritura misma en términos de una crítica visceral del problema del nacimiento u origen del poema, es decir, del problema de la fundación por el lenguaje como anclaje privilegiado, en la modernidad, de lo poético, lo teológico y lo político. En primer lugar, que la idea de

³¹⁵ Pizarnik, Alejandra, “El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos” [*Extracción de la piedra de la locura*] en *Poesía completa*, *Op. cit.*, p. 255.

una irrupción del poema en “la realidad”, proceso en que el lenguaje se singulariza de manera absoluta en un poema, no admite ningún postulado de trascendencia o inmanencia absolutas; no hay “adentros” ni “afueras”, “aquís” o “más allá”: la singularidad –impertenencia o impertinencia– del poema debe ser, por su proceso mismo de inscripción, irreductible a ningún sistema de coordenadas y, por consiguiente, a un vocabulario político de la fundación y de la redención. En segundo lugar, que ese nacimiento, disruptivo de sí, de lo interior hacia lo exterior (esa revelación de lo impropio en lo propio, irrupción súbita de una cabeza por su útero, poniendo en evidencia la naturaleza exterior de su interioridad), insinúa que esos cuerpos poéticos que pugnan por ser afuera, por fundar mundos al interior del mundo, el “embrión” de Salih y Castellanos, no se encuentran contenidos en ese interior, en ningún interior, que es lo vaciado de sí: una fuga de sangres, una entrega de alientos. Un “llamamiento”: más que el llamado, un estado incesante de interpelación. En tal estado, donde la voz de lo otro es, recurriendo a Miguel Hernández, “un rayo que no cesa”³¹⁶, no puede decirse que nada sea más exterior que interior en relación con nada³¹⁷: sólo puede decirse que no se contiene, que desnuda lo contenido por su exterioridad. Hace que arda en una llamarada: “no hay poema sin ese incendio”. Es la hoguera en que arde “algo”. Y, sin embargo, ¿qué queda, en este fragmento, después de la aniquilación de “algo”? ¿Queda nada? Para Pizarnik, queda la irrupción misma: en tanto que ese otro, gestado en la soledad de mi garganta, me precede, el cuerpo poético que pugna por nacer no es mío, sino un legado (porque sujeta) que me atraviesa y me obliga a responder³¹⁸. Por más que pueda imaginar a eso otro como una parte o pertenencia mía, siempre, tarde o temprano, se revela como lo liberado de mí, lo liberado de todo. Y, de tal manera, el cuerpo poético, lo interior que busca su expresión, ya *es* en mi expresión, que no proviene de mí: es ahora lo heredado, aquello que ni sujeta ni puede sujetarse. Ese paso expresivo de lo interior a lo exterior

³¹⁶ “Este rayo ni cesa ni se agota: / de mí mismo tomó la procedencia / y ejercita en mí mismo sus furores”.

³¹⁷ Las categorías interior / exterior son de particular complejidad en la obra de Pizarnik y merecen un tratamiento que yo no puedo sino resumir. Véase, en tal sentido, el hermoso estudio de Fiona J. Mackintosh, “Alejandra Pizarnik’s *palais du vocabulaire*”: Constructing the ‘cuerpo poético’” en Fiona Macintosh y Karl Posso (eds.) *Árbol de Alejandra. Pizarnik Reassessed*, Tamesis, Rochester Nueva York, 2007, pp.110-129. Una de los aspectos más importantes de este estudio consiste en mostrar que ese par de nociones son estrictamente correlativas de la idea del lenguaje como morada y de la poesía como fuerza de exilio, conviviendo en una tensión irresoluble que engendra el “cuerpo poético”. Este último, de manera significativa, como muestra Mackintosh a partir de las notas y diarios de Pizarnik, establece su filiación poética no sólo con la poesía de la modernidad, sino con un entrelazamiento del pensamiento talmúdico y la mística española, en particular San Juan de la Cruz, importante al considerar la gravedad de la palabra “herencia” en este texto, que es casi indisoluble, la fuerza misma, que rompe la interioridad abriéndola a un exilio.

³¹⁸ En Pizarnik, frecuentemente se resalta la obligación casi legal, el mandato absurdo, cruel o generoso, que entraña la heredad de la palabra, por ejemplo: “Palabras. Es todo lo que me dieron. Mi herencia. Mi condena. Pedir que la revoquen. ¿Cómo pedirlo? Con palabras”. Pizarnik, Alejandra [1962], “Viernes, 22 [de febrero]” en *Diarios, Op.cit.*, p. 569.

no es nunca ni manifestación ni fundación ni poder de representación, sino revelación, y si acontece en los signos es porque debe estar también aconteciendo en los cuerpos; si no existe, no existo; si debo darlo a luz, significa que yo tampoco he acontecido, que no estoy acabado, que nada ha terminado; si debo pronunciarlo, que yo soy el espacio para su pronunciamiento. Y no puedo aspirar a representarlo sin hacer de mí mismo su simulacro o su sombra. No es un poema, sino un cuerpo poético: una heredad. ¿Qué queda, entonces, después de la aniquilación de “algo”? Queda un cuerpo que no es cuerpo y un poema que tampoco es poema. Ni el decirlo ni el callarlo. Queda aquello que no es ni realidad transmutada en lenguaje ni lenguaje transmutado en realidad. Queda un cuerpo poético³¹⁹. Cuerpo poético y llamado son indisolubles, como puede inferirse de ese fragmento, para Pizarnik. Queda la más concreta presencia de lo ausente. La aniquilación del “algo” no se resuelve, entonces, en el poema, en pura nada, sino en el nacimiento interminable de un cuerpo. El misterio de ese cuerpo poético reside, justamente, en que no es “algo” sin que se pueda tampoco, para fundar un mundo o destruirlo, declararse que es “nada”: es una vida. Al cuerpo que opone su vida contra el orden de lo posible, nada ni nadie puede dársela o quitársela; nadie puede decir *su* justicia, su vida, en lugar suyo: un llamado trascendente exterior a la injusticia del Ser o, como lo decía Orozco en un poema, “un testimonio adverso contra la proclamada realidad”³²⁰. El poema insiste en que, de esa hoguera en la que arde “algo”, no queda “nada” ni nace “otro algo”: queda el puro llamado. Queda –y por eso es cuerpo. Queda lo que prohíbe decir que es o será: queda lo indecible, lo desnudo.

Se trata éste de un punto crucial en el que se produce una ruptura de la escritura poética, más bien que de una concepción de la poesía encarnada en la figura del poema, con el legado de la apófasis: ese legado que transmuta su “algo” en “don de nada” al momento preciso de recibirlo³²¹. El punto al que me refiero, sumamente problemático, tiene que ver con el hecho de que la codificación tanto de la singularidad como de la trascendencia se produce a través de una identificación tácita y previa de ambas con un “qué” que facilita la caracterización engañosa de lo inefable con un límite positivo que se impone al lenguaje como polo de atracción de su impulso vital al mismo

³¹⁹ Mackintosh, que termina por identificar ese cuerpo poético con la idea de “cadáver poético” termina por enfatizar la idea de su carácter intermedio: “So, is the poetic body condemned to being, or being housed in, a place of transit? Can it only be a ‘casa de citas’?”. *Ibid.*, p. 127.

³²⁰ “Toda una confabulación de lo invisible para indicar apenas que no soy de este mundo, / sino tan sólo un testimonio adverso contra la proclamada realidad”. Orozco, Olga, “Punto de referencia” [*En el revés del cielo*] en *Poesía completa*, *Op. cit.*, p. 381.

³²¹ Retomo la expresión “don de rien” de Lacoue Labarthe siempre referida a la obra de Paul Celan, *La poésie comme expérience*, *Op. cit.*, p. 34.

tiempo que como su estertor agónico. ¿Qué quiero decir con esto? Que este esquema implica ya –llevando a Benjamin al terreno de la crítica levinasiana de la totalidad– la reducción conceptual del lenguaje “en tanto tal”, o de la expresión, al lenguaje denominativo de los seres humanos en tanto gesto fundacional –para la modernidad– de la apropiación e integración del otro en el mismo. Por el postulado idéntico que sitúa, nocialmente, a la trascendencia en una posición radicalmente exterior al lenguaje para instituirlo como su medio, no se puede evitar codificar lo absolutamente singular como su contenido inefable y suponerlo, por lo tanto, como inmanencia absoluta. Es como si el abrazo cómplice, el gran pacto político, de la realidad con el lenguaje –del príncipe y el poeta: del cadáver y el libro– ocurriera en el espacio abierto –que colma siempre un medio– por una separación abismal entre verdad y representación. El postulado de ese “qué”, que se imagina siempre “más allá”, que *se imagina absolutamente* fuera del lenguaje, absolutamente otro, desencadena un proceso doble al que ya he referido: por un lado, obliga a que el lenguaje, al señalarlo, lo produzca sin remedio como su contenido y, por otro lado, al mismo tiempo, obliga a que ese lenguaje se singularice de manera absoluta como poema.

El problema aquí es que la relación fundamental entre trascendencia y alteridad se está elaborando a partir de una analogía cuya racionalidad reside en establecer la propiedad de absoluto, la separación, como principio de comparación y como elemento definatorio de la singularidad misma. Si retomamos, en este sentido, la reflexión de Lacoue-Labarthe en torno a esa “oscuridad” o cripticidad del poema, que, “s’interdisant de répéter le désastreux, le mortifère déjà dit, se singularise absolument”³²², la situación de la trascendencia ya no puede pensarse con facilidad como un “algo” hacia lo que tiende o en cuya dirección se despliega el lenguaje poético; no es un problema de coordenadas, no es concebible espacialmente: se tiene que situar forzosamente *en* la temporalidad de la expresión y en tanto que lo indecible que se expresa, es decir, precisamente en medio del decir, que no se consuma en dicho, de la enunciación y del enunciado, del locutor y el receptor y, muy particularmente, entre el lenguaje y el silencio. Ese “algo”, el “algo” del poema, que el pensamiento poético tiende a articular como experiencia *de*, como un cercenarse de lo expresado a la expresión, simplemente ya no es tolerable:

...il n’y a pas d’ « expérience poétique » au sens d’un « vécu » ou d’un « état » poétique
Si quelque chose de tel existe, ou croit exister (...), en aucun cas cela ne peut donner lieu
à un poème. À du récit, oui ; ou à du discours, versifié ou non. À de la « littérature » peut-

³²² *Ibid.*, p. 25.

être, au sens où tout au moins on l'entend aujourd'hui. Mais pas à un poème. Un poème n'a rien à raconter, ni rien à dire : ce qu'il raconte et dit est ce à quoi il s'arrache comme poème. Si l'on parle d' « émotion poétique », il faut la comprendre comme *émoi*, ce qui veut dire : absence ou privation des moyens.³²³

Y, más adelante, desarrolla las consecuencias de tal planteamiento de la siguiente manera:

Un poème veut dire, il n'est même que cela, pur vouloir dire. Mais pur vouloir dire le rien, le néant, ce contre quoi et par quoi il y a la présence, ce qui est. Et parce que le néant échappe à tout vouloir, le vouloir du poème s'effondre comme tel (...), c'est *rien* qui se laisse dire en et par celui qui s'y porte malgré lui, le reçoit comme l'irrecevable et s'y soumet (...). S'il n'y a pas d' « expérience poétique », c'est en somme tout simplement parce que l'expérience est le défaut même du « vécu ». C'est pourquoi l'on peut parler, au sens rigoureux, d'une *existence* poétique, si l'existence est ce qui troue la vie et la déchire, par moments, nous mettant hors de nous.³²⁴

Lo que quisiera enfatizar de estas observaciones de Lacoue-Labarthe es que cuestionan con tanta vehemencia, de manera no muy distinta a como lo hacen Darwish y a fin de cuentas Vallejo, el esquema que impone al poema la función de “señalar y aludir”, que se siente casi imposible precisar –desde todo esquema que requiera de un medio para lograr la mediación– el estatus de lo señalado o aludido fuera de una relación intencional que lo codifique como objeto. La caracterización negativa de tal cuestión permite mostrar hasta qué punto esa relación intencional subyacente al “señalar” depende de la elaboración inevitable de un medio que, de manera del todo arbitraria, puede ser un poema como puede serlo, también, cualquier otro tipo de *artefacto* verbal: el poema, como insinúa Lacoue-Labarthe, no sólo no se identifica con ningún género discursivo, “versifié ou non”, sino que es, como ya he intentado argumentar de otras maneras, irreductible a lo literario. La dificultad que entraña ese camino negativo que sigue Lacoue-Labarthe (el mismo que ha conducido mi propia argumentación) reside en que, al mostrar la acción corrosiva del poema sobre el medio, termina por concluirse que, al suprimir el gesto que señala, o bien se suprime con él lo señalado, o bien se le reconoce en inmanencia absoluta a la mano que quisiera apresarlo, teniendo que instituir un medio nuevamente para objetivarlo o bien aceptarlo como absolutamente propio: allí, tanto la trascendencia como la inmanencia (absolutas o no) se deducen de un medio y gracias a un medio, a una institución. Lo que este pensador propone es, empero, diferente: “aquello que refiere o dice el poema es aquello de lo que se arranca como poema”. Esa frase, por supuesto, impide de

³²³ *Ibid.*, p. 33. *Cursivas del autor.*

³²⁴ *Ibid.*, pp. 33-34. *Cursivas del autor.*

antemano la separación del poema de ese “algo” intencional que, casi por necesidad y por la fuerza de un vocabulario puesto al servicio de la institución hambrienta de lo posible, no tiene más remedio que elaborar como “nada”. Lo anterior significaría que el poema es radicalmente inalienable del “aquello” en lo que se origina y, por ese simple hecho, se encuentra siempre alienado en sí mismo: si ese origen –como dicta el sentido común de la lírica– es la subjetividad, esta última ya no puede caracterizarse como el “algo” y el “aquello” de la poesía, de la misma manera que el poema ya no puede caracterizarse tampoco como uno de los objetos, como el “algo”, del pensamiento poético. Pero la comprensión de la experiencia como poética entraña entonces el riesgo de concluir que si el poema no es medio, que si no hay medio en lo absoluto, no hay tampoco ninguna forma de mediación, y que experiencia y subjetividad tienen lugar, fuera de toda mediación, de manera inmediata, en el poema y como poema, por contacto. Lo que propone, por lo tanto, Lacoue-Labarthe en estas líneas, no es una comprensión de la poesía como potencia que culmina en la institución del poema; no es la comprensión desesperada de la existencia como el poema absoluto de la nada, sino de la poesía (que es existencia, inscripción temporal) como “privación de medios”, como exposición a un peligro: “la traversée d’un danger”³²⁵. Esto trae consigo el reto enorme de pensar, en un sentido opuesto al de un anhelo de lo inefable como fuerza impulsora del lenguaje poético, una mediación sin medios. Mediación sin medio no quiere decir, entonces, la disolución última del otro y del mismo en el absoluto del lenguaje, principio inefable en el que se contempla el absoluto decible, miserable, de una institución, sino una palabra anterior a la palabra: una herida, una vida, que aquí se formula como “rien qui se laisse dire”.

La aniquilación de ese medio desnuda, tal y como lo plantea Lacoue-Labarthe, lo que podría llamarse un instinto profético del lenguaje³²⁶ “en sí mismo” que compromete, especialmente en la modernidad, al poema y su escritura. Ese instinto profético le traza una dirección a la escritura que es peculiarmente subversiva de la figura del poema, en particular, y de la noción misma de *figura*, de manera general. Y esto porque lo profético es irreductible a ella: como esa herencia de Pizarnik, como el cuerpo poético, la antecede y pide que ceda un espacio para su nacimiento. El carácter

³²⁵. Lacoue-Labarthe, Philippe, *La poésie comme expérience*, *Op. cit.*, p. 30.

³²⁶ Se trata de una comprensión de lo profético que refiere a una concepción heterónoma del lenguaje, como palabra del otro, que ha sido particularmente bien delimitada por Silvana Rabinovich en la lectura cuidadosa de la obra de Emmanuel Lévinas: “*Profecía* no como el don de predecir el futuro, sino como atención extrema, palabra-escucha, palabra hospitalaria que presta su voz para dejar a hablar a Otro”. Rabinovich, Silvana, “Palabra inspirada, palabra proferida: heteronomía y lenguaje. Lévinas-Derrida” en Jorge Medina y Julia Urabayen (eds.), *Lévinas confrontado*, Ciudad de México, Porrúa, 2014, p. 309.

potencial del poema, al que se alude de múltiples maneras en los textos que he venido leyendo, no refiere tanto a la promesa de su consumación como al desgarramiento de su figura. Y la figura del poema es apenas aquello que de más aparente se desgarrar al escribirse: el carácter contradictorio del poema en la modernidad reside en que, allí donde la potencia del lenguaje debe someterse a una figura capaz de originarla, confundiendo los rostros con máscaras, el poema no permite originar esa potencia en ninguna figura sin deshacerla. La escritura del poema en la modernidad recuerda, de manera antitética a la formulación de un proyecto de salvación de lo humano por la vía de la *figura* y la promesa, que la escritura poética supone un instante previo de lo profético que impide la institución de esa figura sobre los restos, frecuentemente cadavéricos, de una subjetividad. Pero sugerir esto con firmeza exige, de manera crucial, reconocer que esa nada que con confianza se entrega a la expresión de otro, como sugiere la hermosa frase de Lacoue-Labarthe, ya no puede llamarse así porque en efecto sea “nada”, sino –con radical modestia– porque ya no se le puede llamar “algo”, del mismo modo que no nos atreveríamos nunca a llamar “algo” (y mucho menos “nada”) a quien, por el gesto o la voz, nos llama a su presencia: al desaparecer el “qué” del poema, queda un “quién” ineludible, queda Alguien. No el “quién” o los “quiénes” de la historia y del relato, que siempre pueden colmar todos los “qué” de una interpretación; no es ni el “quién dice” ni el “de quién o para quién se habla”; no es esa perversión de la idea de interpelación que –como lo teorizara Althusser³²⁷– al proferirse siempre desde una institución, desde un medio, *hace y da forma* a su sujeto, en realidad objeto de la interpelación destructora de la nada. La interpelación poética, o satánica retomando el Espartaco de Dunqul, no tiene como finalidad ni hacer ni deshacer sujetos, sino precisamente desgarrar la nada. Ese desgarramiento no busca, entonces, producir en las urdimbres de una lengua común las estructuras de una subjetividad: desgarrar la nada quiere decir, aquí, alcanzar a alguien, tocarlo con la voz o, como diría Vallejo, *hacer que vuelva* “los ojos como / cuando por sobre el hombro nos llama una palmada”³²⁸. Esa voz, como en Pizarnik, se confunde también con el llamado de un heraldo negro (“toda la noche escucho el llamamiento de la muerte”), impropio de la existencia, y cuyo carácter inquietante guarda un vínculo difícil de ignorar con la tópica de la revelación. Recuerda por ejemplo, en el contexto de la tradición islámica, ese momento de violencia aterradora en que el arcángel Gabriel se presenta ante Muḥammad con

³²⁷ Althusser, Louis, “Idéologie et appareils idéologiques d’état” en *Positions*, Delmas à Artigues-près-Bordeaux, Éditions Sociales, 1976, p. 110-16.

³²⁸ César Vallejo [1915-1918], “Los heraldos negros” [*Los heraldos negros*] en *Obras poética completa*, *Op. cit.*, p. 51.

una escritura oculta entre brocados, ordenándole que la recite y empujándola contra su cuerpo con tal intensidad, casi como si tratara de sumergirlo en ella más bien que de hundirla en él (غَثِّي به), que sólo acierta a comentar más tarde: “creí que se trataba de la muerte”. Al igual que ese ángel, enviado y traductor, *su voz* –intemperie del rostro– penetra todas las direcciones de lo visible, todos los puntos cardinales hacia los cuales huye vanamente la mirada, como tratando de refugiarse de su palabra³²⁹.

Habita en la escritura del poema, entonces, una fuerza subyacente y contraria a su propia dirección e impulso, el de la poética inmanente, el de la institución, que termina por asimilarse a la noción de *figura* en la modernidad. Esa noción de figura recodificará, en su desarrollo, el sentido primario de lo profético, irrupción del otro en el mismo, “testimonio adverso”, en una concepción del tiempo que termina por transformar la interpelación trascendente del otro en mediación institucional y aspiración oracular. César Vallejo mismo, al enfrentarse al antiguo binomio poética/profética y su elaboración romántica, reaccionaba afirmando que Victor Hugo “Creía que el rol del oráculo poético consistía en anunciar, por ejemplo (...), que el avión será un factor de armonía y de dicha entre los hombres, aunque luego yerre su profecía y el aeroplano sirva, en 1914, de fuerza destructora entre los pueblos”, y agregaba que “la anticipación expresa y rotunda de hechos concretos, no pasa de un candoroso expediente de brujería barata”³³⁰. No extraña, en ese sentido, que el poder transformador de la palabra profética –en las diversas maneras como se lo articula en la Biblia, el Corán o los evangelios– se haya reducido en el imaginario moderno, al grado de casi volverse su cualidad preponderante para el pensamiento poético, especialmente en su filiación europea, un carácter puramente predictivo, ya ni siquiera oracular, en servicial concordancia con las aspiraciones más instrumentales del pensamiento científico.

Este horizonte profético de la poesía de la modernidad se eleva entonces, justamente, contra su propio poder de figurar y prefigurar. Y la potencia creadora de su lenguaje, en consecuencia, ha

³²⁹ Se trata de un célebre relato que la tradición atribuye al Profeta, recogido por Ibn Hišām en su *Vida del Profeta (Al-sīrah al-nabawiyyah)*: “Vino a mí [Gabriel] hallándome yo dormido, con un brocado en el cual había una escritura. Me dijo ‘¡lee!’; ‘no sé leer’!, dije, y me presionó con tal fuerza contra el libro que creí que se trataba de la muerte”. La misma situación se repite dos veces más hasta que el Profeta consigue recitar las palabras que le dice el ángel; más adelante, luego de recitar los primeros versículos de la revelación, el profeta refiere que “salió a la mitad de la montaña y escuchó una voz del cielo diciendo: Oh Muḥammad, tú eres el mensajero de Dios y yo soy Gabriel”. El ángel, entonces, se le muestra bajo la forma de “un hombre resplandeciente, cuyos pies se sostienen sobre el horizonte del cielo”, abarcando todas las direcciones hacia las que el profeta intenta desviar la mirada. La voz compromete el espacio de la mirada y transforma al horizonte en tierra. El pasaje que traduzco se encuentra antologado en Brünnow, R. y August Fischer (eds.), *Arabische Chrestomatie*, Veb Verlag Enzyklopädie, Leipzig, 1966, pp. 41-43.

³³⁰ Vallejo, César, “Profecía y creación o el adivino y el trabajador” en *El arte y la revolución*, *Op. cit.*, 1973, p. 45-46.

de asociarse en la modernidad a todo aquello que ya sólo se acierta a nombrar como impotencia, como contingencia, como fragilidad, como poema; en su negativa a fundar, a edificar sobre restos y nombres, sobre cadáveres, al mundo y sus promesas. Vale la pena, en este último sentido, recuperar la estrofa en que aparecen los versos de Darwish con que abrí estas reflexiones:

Me volveré, algún día, lo que yo quiera
me volveré, algún día, poeta
y el agua será rehén de mi visión oracular. Mi lengua,
metáfora para la metáfora: no señalo ni aludo
hacia un lugar. El lugar es mi error y mi pretexto.
Yo soy de allí. Mi “aquí” salta
de mis pasos hacia mi imaginación.
Soy quien fui y soy quien seré:
me hace y deshace el espacio ilimitado
vasto.³³¹

El poeta, ante el llamado de lo ausente, todavía no es poeta: nunca lo ha sido. Su cuerpo no es cadáver ni su lenguaje un libro; su deseo, pura transformación, se rebela contra el yugo de las promesas, se desata de las compulsiones de la voluntad. En esta noche y en este mundo, la visión, incluso si oracular, no es todavía capaz de someter las aguas. Ese “todavía” de la poesía, momento de contingencia donde todo poder y todo sometimiento es ilusorio, donde nada es rehén de la palabra del vidente, no es el periodo de tiempo que antecede a una consumación, tiempo de la inminencia donde aniquilarse era el único modo *posible* de haber resucitado. El “todavía” de la poesía es, por el contrario, un tiempo de paciencia: la persistencia de una vida ninguneada que penetra la historia por el margen del poema, por el revés del tiempo o en los espacios en blanco de un libro absoluto, invadiéndolo, desgarrándolo, haciéndolo ilegible. Porque el poeta, en el fondo, es analfabeta: sólo sabe leer lo que no apresa el libro. En ese “todavía”, la relación entre el “aquí” y el “allí” no se organiza a partir del sujeto como eje privilegiado de la enunciación: la poesía se enuncia, por la capacidad de lo imposible, desde un “allí” hacia un “aquí”, desde el otro hacia mí, como si “aquí” no fuera “todavía”. Ese salto que dan los pasos de mi “aquí” hacia lo imaginado *por mí*, مخيَّلي، que me es inaccesible y no se deja por tanto proyectar como finalidad ni meta propias, da

³³¹ Darwish, Mahmud, “Ġidāriyyah” [Mural] en *Al-‘amāl al-ġadīdah al-kāmilah*, Riyad el-Rayyes, Londres, 2000 / 2009, p. 445-46.

سأصير يوماً ما أريد // سأصير يوماً شاعراً / والماء رهن بصيرتي. لغتي مجاز / للمجاز، فلا أقول ولا أشير / إلى مكان. فالمكان خطيبي وذريعتي. أنا من هناك. «هنا» ي يقفز / من خطاي إلى مخيَّلي... / أنا من كنت ومن ساكون / يصنعني ويصرعني الفضاء اللانهائي / المديد.

cuenta del sentido peculiar por el que la metáfora, al inscribir la trascendencia en la palabra humana, hace que la poesía sea irreconciliable con toda idea de sí, con toda imagen de sí, con toda revelación de sí. Impide la conciliación de lo humano con ningún concepto de lo humano y arranca, de eso humano, una imagen en la que nadie desea reconocerse y un mundo del que nadie es capaz de apoderarse. Y al poema mismo, y sobre todo al poema, se le impide la reconciliación con su escritura, ambos irredimibles: deben transformar cada palabra en herida o en aurora; deben ceder, por la herida, un espacio y un lenguaje para la ausencia, para los muertos, para quien sea, para quien venga. El poema, así entendido como el instante de un desbordamiento, como expresión de lo indecible, impide la consumación, imagen especular de su consumo, el uso desmedido y depredador, de la *figura*. Porque si la palabra no culmina en ninguna historia y en ninguna figura –la historia ¿de quiénes? la figura ¿de qué?–, la metáfora queda del todo inapropiable, apenas dada en préstamo, y puede verdaderamente recibirse y entregarse. Y puede, como un legado ineludible, hacer que irrumpa, en la materia errante de los cuerpos y de las escrituras, el llamado de lo ausente y la palabra del otro.

Conclusiones

Ahora, aunque me sé confusa, viniendo de mentiras y maquinaciones, suspendida arbitrariamente de lo imaginario, debo decir que ni la justicia ni la virtud me interesan entrañablemente. En mí hay alguien que acepta el mal y el sufrimiento del desorden si ellos son la condición de un hermoso poema. Además, más que nunca, creo que “los poemas se hacen con palabras”. En el poema no hay lugar para la justicia porque el poema nace de la herida de la injusticia, es decir, de la ausencia de justicia. Y quien invoca lo ausente no es medido ni justo puesto que su materia de canto o de voz no puede medirse, por el hecho de no estar presente.

Alejandra Pizarnik³³²

La escritura poética no es concluyente. Y sin embargo el poema, su figura más privilegiada, consumación de la poesía, se encuentra asediado por la necesidad de trazarle una finalidad, por la inevitabilidad de los epílogos, por un hambre insaciable de conclusiones. Se trata de una contradicción a la que he aludido de múltiples maneras a lo largo de este trabajo: por un lado, el poema es la figura del poema que será, sin formulación final ni definitiva; potencia del lenguaje que anuncia, desde lo más profundo de su esencia sin esencia, un “avenir pour la poésie”³³³, como lo hiciera Rimbaud, por el desbordamiento de *una* prosa, en la segunda de las cartas del vidente; por otro lado, esa palabra venidera, para poder nacer, requiere de su poema, en un anhelo sin remedio auto-destructivo, que haya muerto: la potencia creadora del lenguaje se resuelve ahora en una fuerza capaz de transformar al poema, su propio cuerpo, en un objeto. Y entonces esa poesía porvenir, la inimaginable poesía nueva, se transforma casi imperceptiblemente en poesía de lo nuevo: en aquello que estando vivo ya es, de manera fatal, sus propios restos. El poema, escenario en el que el poeta “assiste à l’éclosion”³³⁴ de su pensamiento es, por decirlo con Pizarnik, su sudario. Y la poesía, infatigable creadora de figuras, un cementerio. Si el pensamiento poético de la modernidad acierta a forjar, a partir de estas contradicciones, una verdadera dialéctica capaz de determinar la estructura interna de su movimiento y de proporcionarle una plétora de fines, el poema, figura de indecisión, permanece suspendido en su aporía: como el canto de una página, apenas es, ya no es.

³³² Pizarnik, Alejandra [1963], “28 de abril de 1963”, *Diarios, Op. cit.*, p. 591.

³³³ Rimbaud, Arthur, “Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871” en *Œuvres Complètes* (ed. Pierre Borne), Paris, Le Livre de Poche, 1999, p. 241.

³³⁴ *Ibid.*, p. 242.

No extraña, en este contexto, que la consciencia moderna reflexione sobre el poema como quien contempla, con fascinación aterrada, la sonrisa invulnerable, absoluta, de los cráneos. Y que su lenguaje metafórico represente para ella un trato demasiado estrecho con la corruptibilidad de una sonrisa viva, con la oscuridad de lo indecible. A esta última noción, como lo afirma Astrid von Busekist, la filosofía se ha aproximado siempre “sous une forme détournée, purement négative”, donde “la question est moins de savoir ce qui constitue l’indécible – et, paradoxalement, s’il y a un moyen de lui donner un corps –, que de comprendre le mystère de l’articulation entre langage et pensée, entre signifiant et signifié”³³⁵. Ahora bien, comprender esa misteriosa articulación entre el lenguaje y el pensamiento, entre el significado y el significante (sin necesariamente atender la no menos misteriosa desarticulación histórica que presupone y anhela su unidad originaria), no deja de implicar un solo instante la necesidad soterrada de producir un cuerpo, visible y concebible y posible, para lo ausente. Esta manera de introducir la cuestión de lo indecible en la modernidad, tal y como lo he planteado, es de fondo dependiente del postulado de una trascendencia inefable sin la cual no puede producir el espacio de su propia representación: la idea de una poética inmanente. En la escritura poética de la modernidad (que, a diferencia de su pensamiento filosófico y sus tantas poéticas, no la suele impulsar la necesidad de erigirse en doctrina o sistema) esta cuestión no se plantea, sin embargo, de manera oblicua ni negativa. Lo indecible, cuando se lo busca a través de las batallas que se libran al interior de los poemas, nos sitúa sin remedio ante la paradoja que, de acuerdo con von Busekist, intentaría eludir la palabra del filósofo: para la poesía, lo indecible –porque se expresa– implica a alguien; no la posibilidad de un cuerpo, sino su irrupción. Se trata de un cuerpo inconcebible, irreconciliable con el orden de la existencia, disruptivo de ella. Así, si bien el esquema original por medio del cual se introduce la categoría de lo indecible como elemento conceptual necesario para lograr la representación de la modernidad y la puesta en marcha de su proyecto antropológico y civilizatorio, en el poema ocurre no como un planteamiento filosófico ni como un procedimiento formal; a diferencia de la apófasis, la poesía no culmina en abstracción ni depende de la negación, sino del entrelazamiento de gestos vivos que la preceden y animan: darse, privarse, desnudarse.

En sus rasgos más generales, y sin volver sobre los pasos de mi propia argumentación, me he empeñado entonces en mostrar al poema como el exilio de la trascendencia en la modernidad, y no he podido evitar caracterizarlo, de manera paralela, como una figura que, declarándose

³³⁵ Von Busekist, “L’indécible”, *Op. Cit.*, p. 90.

imposible e invisible en el mundo de lo visible y lo posible, niega, una tras otra, las afirmaciones ontológicas y políticas de lo moderno. La trascendencia que irrumpe por la escritura poética permite, así, suponerle a esta última no sólo una exterioridad, sino una posición antagónica que, en consecuencia, corre el riesgo de marcar nuevamente al poema con los síntomas de la más profunda desconfianza de ese lenguaje extraño que trasminan sus sílabas comunes; por una pulsión negativa que, al resistir con fiereza su interpretación, termina por prefigurarla, coincidiendo con ella en el límite absoluto del presente, tomado por engañoso (en la medida que prescinde de sus profetas) sello de la revelación. El poema, sin embargo, resiste nuevamente su identificación con esa finalidad, anclada a fin de cuentas en sí mismo, porque ni opera una mera usurpación de lo teológico por lo literario ni se limita a denunciar como ilegítimos los fundamentos del mundo y de la era en los que irrumpe: su misión no es la de anular, a contraimagen del soberano, su legitimidad para depositar la trascendencia, más allá de la codicia de cualquier mano, en el domino de lo inefable; no se reduce, en suma, a traficar con las metáforas de un elemento trascendente suprimido o negado para introducirlas, como tema de su contradicción, en el seno del pensamiento moderno. La escritura poética, de manera mucho más desconcertante, no siente ni el miedo ni la necesidad de recuperar *a través* de figuras, por ejemplo religiosas o teológicas, aquello que ya las ha desgarrado a lo largo de la historia y que reconoce más contemporáneo, más comprometedor, que ese mundo de lo visible y lo posible que, nómada y bastarda, infatigablemente atraviesa. Saniyah Salih, en su precisa indagación en torno a la creación poética, escribía las siguientes palabras:

El poeta no puede decidir, pretender, ni imaginar, cómo será el poema. El quehacer poético no puede imponerle, mientras sea imaginario, ni dimensión ni forma. Se localiza en el “orden del sueño”. Y el orden del sueño es el no-orden, la incesante transformación, y su lenguaje es elusivo y cambiante (...) La creación es entonces ese altercado entre el tejido salvaje del sueño, que existe en un estado de radicalidad y virulencia, y el lenguaje gobernado por leyes. Y ese ser elusivo, apenas te aproximas a él, se desvanece o cambia de forma, escabulléndose por otras ventanas (...) Más nos dirigimos hacia él, con consciencia, voluntad y por medio de las leyes del lenguaje, más nos encontramos con que nos hemos alejado. Esta oscilación inherente a la condición poética (...) da fin al control que somete y limita a la imagen, y que es en gran medida lo que la divide, dejando a una de sus partes desangrándose en el exilio de la perplejidad y de la duda, y a la otra prisionera en la cárcel de la certeza. El estado de hemorragia poética es un estado extraño. Es semejante a la herida de Cicerón, que no se cura, pero no llega al grado de asesinar a la imagen o desaparecerla, sino que la alimenta, la vivifica, por el dolor y la grieta. Porque esa grieta confiere al quehacer poético su vitalidad y

conforma la cavidad desde la cual el lector se asoma sobre esa otra oquedad de múltiples entrañas, de múltiples recuerdos, de múltiples raíces, que es el poeta.³³⁶

Si hay un aspecto, uno solo entre tantos, de estas palabras de Salih que quisiera subrayar en relación con mi investigación, es que no están en función de determinar la dialéctica que rige la creación verbal ni el destino tragicómico que sufre durante la modernidad, que es tantas veces el de la banalidad, sino de reconocer en el poema aquello que reclama una voz anterior a la presencia; la formación de una herida que, prueba y condición de su vida, no se puede cerrar. La herida es aquello que, en el inscribirse y transmitirse de la escritura poética a través de tantos cuerpos y de tantas vidas, desvía implacablemente la búsqueda de conclusiones en torno suyo, el sentido de su interpretación. Herida y no aporía, la potencia creadora del lenguaje, proceso vital y material, se revela, desde el prisma del poema, como exterioridad; un filtramiento insospechado “de otras ventanas” que amenaza con resolverse en hemorragia; una entrega de sí por la que nace lo otro, la palabra de la grieta, los habitantes ignorados de la oquedad. Ese desgarramiento, como he apenas insinuado en las últimas páginas de este trabajo, obedece a un instinto profético que escarba en la densidad de las palabras, como en el cuerpo, cavidades³³⁷. Y, más bien que comprenderse o recobrase, sólo pide recibirse: no se trata, entonces, de un lenguaje que, al cuestionar sus propios fundamentos, se aniquila a sí mismo, sino de una palabra que cede su cuerpo a un lenguaje desconocido; no del lenguaje inminente y suicida de aquello que se consume, sino de un lenguaje que se confía a la paciencia de un destinatario; no de un lenguaje que, de manera avariciosa, retiene su enseñanza en

³³⁶ Salih, Saniyah, “Faḡrun nusammihā al-qaṣīdah” en Saniyah Salih, *Al-‘Amāl... Op. cit.*, pp. 228-29.

لا يستطيع الشاعر أن يقرر، أو ينوي، أو يتخيل كيف ستكون القصيدة. فالعمل الشعري لا يمكن تقدير شكله وأبعاده وهو لا يزال في المخيلة. هناك يقع في "نظام" الحلم. ونظام الحلم هو اللانظام والتحول الدائم، ولغته مراوغة متبدلة. (...) والإبداع هو هذه المشادة بين نسيج الحلم الوحشي القائم في موقع التطرف والانفلات وبين اللغة المحكومة بالقوانين. وهذا الكائن المراوغ، ما تكاد تقترب منه حتى يتلاشى أو يغير شكله، أو يتسرب من منافذ أخرى. (...) ما إن نتجه نحوه بالوعي والإرادة وقوانين اللغة والأشكال حتى نجد أنفسنا بعيدين. هذا التارجح الذي يلزم الحالة الشعرية، هذا التارجح الحار المعذب يؤدي إلى إلغاء الضبط الذي يخضع الصورة ويحددها، وهو كثيراً ما يشطرها تاركاً أحد شقّيها ينزف في منفى الشك والحيرة والشطر الآخر في سجن اليقين. وحالة النزف الشعري حالة غريبة. إنها شبيهة بجراح شيشرون التي لا تشفى، ولكنها لا تبلغ حدّ قتل الصورة أو تلاشيتها، بل قد تغديها أو تحييها بالألم والتصدّع. لأن هذا التصدّع يمنح العمل الشعري حيويته ويشكل الثغرة التي منها يطلّ القارئ على ذلك الجوف المتعدد الأحشاء، المتعدد الذاكرات المتعدد الجذور الذي هو الشاعر.

³³⁷ El fragmento de Salih, con su insistencia en la oquedad y la perforación de la densidad de la materia, recurre al vocabulario anatómico coránico en torno al proceso de la revelación, donde el corazón (principio mutable que resiste o cede a la fuerza de la fe), ocupa una oquedad (جوف القلب) que debe vaciarse para recibir la palabra revelada. Por eso, el pecho se somete a una incisión (شرح الصدر), produciendo una cavidad (ثغرة) y liberando su interior de los contenidos al mismo tiempo materiales y espirituales (por ejemplo Cor, 94: 1-8) que apresada, y que oponen resistencia a la palabra exterior de la divinidad. Se trata de un tópico importante para las tradiciones sufis, como se reconoce en estos versos de al-Hallāḡ, traducidos por Massignon: “Cœur vidé: de ce bas monde et de l’autre”. Véase, para una genealogía del tópico, Massignon, Louis, “Le ‘cœur’ (al-qalb) dans la prière et la méditation musulmanes” en *Écrits mémorables* (ed. Christian Jambet et. al), París, Robert Laffont, 1950/2009, p. 313.

un código hermético o en la sentencia moral (y mortal) del mutismo o del balbuceo, sino del lenguaje expresivo y silencioso de lo que se entrega; de aquello que, con gratuidad desconcertante, sin procurar enseñanzas, simplemente se entrega. “Un apretón de manos”, diría Paul Celan³³⁸ a propósito del poema, no para afirmar que la poesía, luego de la disolución de lo sagrado en la inmanencia del mundo, es inmediata y *posible*, siempre *à portée de main*, como el contacto anónimo con legiones y legiones de hombres y de mercancías, sino, por el contrario, para sugerir que el contacto precisa de poesía, de una hemorragia. Que sin poesía no hay proximidad: encuentro doloroso, nacimiento arduo, que solamente acontece –al igual que lo imposible, y con mayor frecuencia de lo que se sospecha– en el desgarramiento del poema y por la desnudez de la palabra.

Sin desnudez de la palabra, el rostro que la pronuncia, para siempre sin ella, es una máscara; sin el desgarramiento del lenguaje, el cuerpo es ahora objeto de la violencia sin tregua de su propia palabra. La emergencia de la noción de lo indecible en el poema moderno, que impide codificar la trascendencia –de manera negativa– como un principio referencial absolutamente desconocido e inaccesible, responde a un principio expresivo, impropio del sujeto, donde la poesía no sólo se abre a un horizonte ético, sino que constituye ella misma ese horizonte. La dimensión ética del poema no se entiende, entonces, como un trazo triunfal del pensamiento que le impone una dirección a la lectura o la escritura de los poemas, el tema ineludible de mi propia conclusión, capaz de coincidir o no con ellos, de realizarse o no en ellos. Lo poético constituiría lo an-árquico de la ética, su dirección heterónoma: aquello por lo que, siguiendo la enseñanza de Lévinas, resuena el mandato trascendente (“no matarás”) en el rostro inapresable del otro. Quisiera, a continuación, solamente indicar algunos posibles rasgos de esta cuestión en su profunda relación con esa figura de lo indecible que es el poema moderno.

Al leer a Alejandra Pizarnik afirmar, en una de las entradas de su diario, que “En mí hay alguien que acepta el mal y el sufrimiento del desorden si son la condición de un hermoso poema”, es casi inevitable reconocer en el amor a la poesía, en la necesidad de ella, ya no sólo lo injustificable o lo inútil, sino impudicia, incluso obscenidad. ¿Qué puede hacer que un “hermoso poema” valga, haciéndome eco de la protesta eterna de Iván Karamázov, lo que ninguna idea, ningún dios ni ningún poema vale, la dignidad de la vida, la sangre de los inocentes, esa vida invaluable que frecuentemente se pregona, con hipocresía no menos obscena, como un derecho a garantizar, como

³³⁸ “I cannot see any basic difference between a handshake and a poem”. Celan, Paul [1960], “Letter to Hans Bender” en *Collected Prose*, *Op. cit.*, p. 26.

un “valor” sagrado, sólo porque se ha consagrado como tal, fundamental? ¿No son éstas palabras que deben denunciarse como la prueba de que la autonomía del arte amenaza a cada instante, en la consciencia del poeta, con transformar el problema ético en poema, de manera del todo simétrica a la manera como se lo transforma, en la esfera de lo jurídico por ejemplo, en norma hueca, en constitución manoseada, en código penal al servicio de las más indignas sentencias y de las más criminales intenciones? Esas palabras del diario de Pizarnik, que he arrancado deliberadamente de su contexto, reaccionaban a la lectura de “L’Iliade ou le poème de la force”, de Simone Weil, desconcertante ensayo publicado en medio del desorden y el sufrimiento de la Segunda Guerra. Uno de los planteamientos de Weil que acaso desencadenaba esa reflexión en Pizarnik se encuentra ya hacia el final del ensayo, donde se afirma que “...le génie de la Grèce n’a pas ressuscité au cours de vingt siècles”³³⁹, agregando que sólo irrumpe raras veces, como un relámpago contrario a la historia y a la ilusión de progreso³⁴⁰, en Villon, en Shakespeare, en Cervantes, “une fois dans Racine”. Pizarnik reaccionaría entonces, en lo inmediato, a la idea de que ninguna obra, en ninguna era, ha logrado realmente mostrar lo que *se muestra* en la Iliada, a la que considera “le plus pur des miroirs”³⁴¹. Tal reacción de Pizarnik no es sencilla y, en lo menos inmediato, plantea una pregunta por la legitimidad de la palabra poética de la modernidad que se origina, como resulta evidente, en el reconocimiento doloroso del carácter ilegítimo de su propia palabra.

Eso que la Iliada permite contemplar como en la nitidez de un espejo es, para Weil, que la fuerza –“le vrai héros, le vrai sujet, le centre de l’Illiade”– precede al ser humano, en realidad su objeto, transformándolo en cosa y, por tratarse de un ser viviente, en cadáver; que el sujeto se hace “por la fuerza” y que el ser humano no puede ni ejercerla ni resistirla sin ya haberse sometido a ella. De manera crucial, Weil distinguirá dos aspectos de esa fuerza. El primero, efectivo, refiere a la fuerza que se ejerce de un sujeto hacia otro, por las razones que sean, con la finalidad específica de someter o aniquilar. Tal aspecto no es para Weil sino “une forme sommaire, grossière de la force”³⁴². La fuerza, para esta pensadora, no se define como una acción que se desencadena de acuerdo con fines específicos y a la que subyace una forma de racionalidad humana, sino como

³³⁹ Novis, Émile (Simone Weil), “L’Iliade ou le poème de la force (II)” en *Cahiers du Sud*, Vol. XX, N. 231, enero de 1941, Marsella, p. 34.

³⁴⁰ “Ceux qui avaient rêvé que la force, grâce au progrès, appartenait désormais au passé, ont pu voir, dans ce poème, un document...”. Novis, Émile (Simone Weil), “L’Iliade ou le poème de la force (I)” en *Cahiers du Sud*, Vol. XIX, N. 230, enero de 1940, Marsella, p. 561.

³⁴¹ *id.*

³⁴² *Ibid.*, p. 562.

una determinación trascendente de la existencia que somete lo mismo a quien la sufre que a quien la ejerce, ambos ciegos a ella: “la subordination de l’âme humaine à la force, c’est-à-dire, en fin de compte, à la matière”³⁴³. El segundo aspecto de la fuerza que intenta ceñir Weil es, pues, potencial, y precede a las razones que la justifican: no tiene, al igual que la poesía, más razón ni justificación que sí misma. Lo fundamental reside, entonces, no en definir la fuerza a partir de su expresión más extrema como “force qui tue”, sino en identificar aquello que, “force qui ne tue pas encore”, en todo momento y detrás de las más benignas máscaras, amenaza con matar, es decir, con concebir lo vivo, lo otro, no sólo como *aniquilable*, sino como ya aniquilado. Mate o no mate, la fuerza “change l’homme en pierre”. Ese aspecto potencial de la fuerza, que Weil caracteriza de “prodigioso”, hace no del sujeto, sino de su vida misma, una realización de lo imposible, “un compromis entre l’homme et le cadavre”:

Qu’un être humain soit une chose, il y a là, du point de vue logique, contradiction ; mais quand l’impossible est devenue une réalité, la contradiction devient dans l’âme déchirement. Cette chose aspire à tous moments à être un homme, une femme, et à aucun moment n’y parvient. C’est une morte qui s’étire tout au long d’une vie ; une vie que la morte a glacée longtemps avant de l’avoir supprimée.³⁴⁴

Weil no utiliza la palabra “prodigioso”, para caracterizar el proceso atroz que analiza, a la ligera: el prodigio que opera la fuerza, transformar lo vivo en piedra, no es una pura figura del lenguaje, sino la fuerza sobrenatural misma que anima la figura, el poder transformador de la metáfora sobre la materia, y sólo puede pensarse como la irrupción, sin la mediación de un concepto de posibilidad, de lo imposible en lo real. No sorprende entonces que Weil conciba, a fin de cuentas, a la *Iliada* en términos semejantes a los de un texto revelado: como un milagro. Ese prodigio que opera la fuerza implica, en ese sentido preciso, un desgarramiento del alma humana que encuentra ecos profundos en la obra tardía de Pizarnik. Vale la pena, así, contrastar el desgarramiento que propone Weil con las reflexiones finales de *La condesa sangrienta* de Pizarnik, curioso relato, pensado como reescritura poética³⁴⁵ a la novela gótica homónima de Valentine Penrose en torno a los crímenes monstruosos de la condesa Elizabeth Báthory. La narración de los últimos años de esta última culmina, como en la lectura de Weil, precisamente en un desgarramiento:

³⁴³ “L’Iliade (II)”, *Op. cit.*, p. 31.

³⁴⁴ “L’Iliade (I)”, *Op. cit.*, p. 565.

³⁴⁵ Sobre el origen de este texto y sus enormes dificultades interpretativas, en las que naturalmente no puedo detenerme, véase muy especialmente Negroni, María, “La condesa Sangrienta: notas sobre un problema musical” en *Hispanamérica*, N. 68, 1994, pp. 99-110.

Ella no sintió miedo, no tembló nunca. Entonces, ninguna compasión ni emoción ni admiración por ella. Sólo un quedar en suspenso en el exceso del horror, una fascinación por un vestido blanco que se vuelve rojo, por la idea de un absoluto desgarramiento, por la evocación de un silencio constelado de gritos en donde todo es la imagen de una belleza inaceptable.³⁴⁶

Así como en la *Ilíada* Weil descubre la determinación trascendente de la necesidad sobre la vida de los seres humanos, Pizarnik la contempla, también como en un nítido espejo, en la vida –narrada con peculiar distanciamiento– de la condesa Báthory, que asesina para inmortalizar su belleza; para transformar al mundo, las vidas que lo surcan y desatan, precisamente en piedra. En Pizarnik, la contemplación de la fuerza en el “espejo” de una vida humana se resuelve en un estado de suspensión idéntico al que declara sentir en su diario luego de la lectura del ensayo de Weil: “viniendo de mentiras y maquinaciones, suspendida arbitrariamente de lo imaginario...” Por esa suspensión, Pizarnik no alude sólo a un estado de contemplación, sino al instante de una ruptura y al espacio intermedio, ni interior ni exterior, de una herida. La comprensión de la necesidad no se resuelve, así, en la comprensión última de un orden celeste, impregnado de ese silencio inefable que la mística asocia a la palabra de Dios, sino en un colapso donde la mirada cede a la escucha de los gritos que perforan una imagen presenciada. El orden celeste de la necesidad, en Pizarnik, está atravesado por gritos, una verdadera constelación de la que nace “la idea de un absoluto desgarramiento”, un derrumbe de astros invisibles –catástrofe– donde “todo es la imagen” –se trata a fin de cuentas de un espejo– “de una belleza inaceptable”.

La “fascinación” que ejerce la *Ilíada* sobre Weil es entonces, debe señalarse, semejante a la que se siente, en Pizarnik, por ese “vestido blanco que se vuelve rojo”: la transformación de la necesidad en fuerza que desgarrar cuerpos. La caracterización que Weil hace de la fuerza se adivina entre líneas –cosa que no escapa a Pizarnik–, como una crítica de la poesía, si se la entiende, en sentido amplio, como creación, es decir, como realización de lo imposible en lo real, o más bien, de lo “real” como realización de lo imposible. La crítica de la fuerza, que en Weil deriva de un análisis de las causas de la opresión social, se elabora, de manera subrepticia, como si fuera su sombra, a partir de una crítica tácita del lenguaje humano *como* poético. La fuerza, como la entiende

³⁴⁶ Pizarnik, Alejandra [1966-1971], “La condesa sangrienta” en *Prosa completa* (ed. Ana Becciu), Lumen, 2019, p. 296.

Weil, coincidiría con el arte en un prodigio: transformar lo vivo en piedra³⁴⁷, e implica una suerte de alienación, al mismo tiempo corrupción que usurpación, del mandato divino, determinación cósmica y necesidad “ciega”, en una violencia idolátrica que debe engendrar, para ejercerse, palabras absolutas, huecas, no encarnadas: Helena, Dios, Libertad, Progreso, Partido, Democracia³⁴⁸. Para Weil, el papel que juega ese proceso de alienación es, justamente, el de entorpecer la comprensión de la necesidad, al hacer creer que “there is a problem to be solved, instead of a fatality to be endured”³⁴⁹. Para Weil, la comprensión de la necesidad como mecanismo ciego, “savoir bienfaisant”³⁵⁰, requiere del hombre una obediencia, la carga de la cruz, que a cambio le revela su indifferente belleza. La comprensión de la necesidad es indisociable, por tanto, de una contemplación estética: el sufrimiento de los seres humanos responde a fin de cuentas a las mismas determinaciones que gobiernan la materia, el movimiento de los oleajes por ejemplo, a los que impulsa y somete la gravedad, y cuya “parfaite obéissance... est sa beauté”³⁵¹.

Se trata ésta de la más grande concordancia entre Weil y Pizarnik y es, también, la encrucijada misma, lo poético, en la que se separan. Pizarnik, al presentar lo estético como radicalmente autónomo de lo ético, produce –y no de manera involuntaria– una situación donde la belleza del poema no puede evitar asumir en sí misma una función de compensación y equilibrio que se resuelve en una reflexión sobre la justicia. Lo estético y lo ético, entendidos como dominios autónomos, funcionan como espejos. Sin embargo, esto implica algo más que un juego de correspondencias. La belleza del poema, en Pizarnik, se descubre, de manera no muy distinta a Weil, como “efecto de”: está condicionada, evoca una fatalidad. Lo que sugiere Pizarnik no es, por tanto, un mero compensar por lo estético aquello que la moral (cuyas normas son como colecciones de poemas por completo privadas de imaginación, plasticidad y belleza) por sí mismo no logra tampoco realizar, la justicia, y de tal suerte denunciar la ética y su moral como formas miserables de la estética. Se trata de algo muy distinto: Pizarnik, como tantos poetas, comprende la poesía como

³⁴⁷ No debe olvidarse que una de las aspiraciones de la palabra poética como lo reflexiona Paul Celan en el *Meridiano* a propósito de Büchner, es la cabeza de Medusa: el anhelo de transformar la vida en piedra, de suspenderla, “congelarla”.

³⁴⁸ Relaciono deliberadamente el ensayo sobre la Iliada, donde el problema del lenguaje se elabora de manera tácita, con su formulación más explícita en otros ensayos, especialmente “Le pouvoir des mots”, que cito de una de sus traducciones al inglés: Weil, Simone, “The Power of Words” en *Simone Weil. An Anthology* (ed. Siân Miles; trad. Richard Rees), Nueva York, Weidenfeld and Nicholson, 1932-1936/ 1984, pp. 218-38.

³⁴⁹ *id.*, p. 237.

³⁵⁰ Weil, Simone, “L’amour de Dieu et la malheur” en *Pensées sans ordre concernant l’amour de Dieu*, Barcelona, Gallimard, 1942/2013, p. 69.

³⁵¹ *Id.*, p. 70.

destino³⁵² y es casi inevitable, por tanto, que la figura misma del poema vehicule no sólo una concepción trascendente de la justicia, sino que implique su realización. En Weil, en su ensayo sobre la *Ilíada*, a la justicia, también trascendente, se la piensa incluso como “geométrica”, completamente inhumana: “...à force d’être aveugle, le destin établit une sorte de justice, aveugle elle aussi, qui punit les hommes armés de la peine du Talion”³⁵³. En Weil como en Pizarnik, la belleza es indisociable de la necesidad y resplandece, por “la fuerza de un nombre”³⁵⁴, en el horror de la existencia. Se comprende, pues, que Pizarnik no sólo declare sentir “miedo” de Simone Weil, porque descubre en su lectura una familiaridad inquietante, sino que su obra represente para ella “la tentación del salto de lo estético a lo ético”. ¿Por qué, entonces, se rehúsa a ser tentada y dar ese salto que, en cierto modo, ya ha dado? Y, más aun, ¿por qué se declara por completo desinteresada en hacerlo? ¿por qué no es “entrañable”?

Pizarnik ofrece una respuesta tan directa que no puedo sino señalarla en el centro mismo de las preocupaciones en las que desemboca la lectura de los poemas a lo largo de mi investigación: “En el poema no hay lugar para la justicia porque el poema nace de la herida de la injusticia”. A la luz feroz de esas palabras, decir que la justicia no es entrañable no significa que carezca de interés “estético”, sino, de manera muy concreta, que no pertenece a la carne, que no proviene de ninguna herida, que no está viva. La belleza, a diferencia de lo que ocurre en Weil, no es lo que se descubre, contempla y acepta en la inevitable obediencia al mecanismo ciego de la necesidad, sino aquello que se escucha a través de ella y que la perfora. El poema no obedece a la necesidad: decir con Pizarnik que la *Ilíada* “no se realiza como poema” es un modo de sugerir que la justicia es irrealizable como orden o atributo de un orden; que la escritura poética es la impropiedad de la justicia, la catástrofe de la necesidad; la palabra impronunciable, irrealizable como ley o poema, de lo ausente. Esa justicia imposible, que irrumpe por el cuerpo desgarrado del poema, acecha lo mismo a jueces que a verdugos, habla contra su orden y produce una hemorragia por la que, inservible como su poema, se vacía la fuerza de sí misma, liberándose. En este contexto que liga la imposibilidad del poema a la de la justicia, vale la pena volver a Saniyah Salih y contraponer, a esas reflexiones

³⁵² A la pregunta: “¿Por el hecho de ser mujer, ¿ha encontrado impedimentos en su carrera?” Pizarnik respondía: “La poesía no es una carrera: es un destino. Aunque ser mujer no me impide escribir, creo que vale la pena escribir desde una lucidez exasperada. De este modo, afirmo que haber nacido mujer es una desgracia, como lo es ser judío, ser pobre, ser negro, ser homosexual, ser poeta, ser argentino...” Pizarnik, Alejandra [1971], “8 preguntas a escritoras, actrices, mujeres de ciencia, de las artes, del trabajo social y del periodismo” en *Prosa completa*, *Op. cit.*, pp. 309-10.

³⁵³ “*L’iliade (I)*”, *Op. cit.*, p. 549.

³⁵⁴ *Cfr. La condesa sangrienta*, *Op. cit.*, pp. 287-88.

suyas sobre el lenguaje poético que abundan en metáforas de oquedad y receptividad, estos otros versos suyos del mismo poemario:

¡Oh amantes! coloquen turbinas en los desagües del cuerpo,
generadores eléctricos en donde desembocan sus arterias,
reflectores de luz
sondeando las profundidades,
extraigan la totalidad de sus tesoros,
sus fluidos, sus piedras,
y que quede vacío antes de que lo arrojen a la tumba.³⁵⁵

El deseo del amante por el amado, tópico de la mística al que alude aquí Salih, culmina en la aniquilación. No es, empero, la entrega voluntaria del “yo” a un absoluto impersonal lo que preocupa a Salih, sino la tortura y explotación deliberada de un cuerpo que, luego de consumados los trabajos del amor y el anhelo, es tratado igual que un desperdicio que se arroja a la tumba. El corazón vacío del profeta, *por la fuerza* del amor, no deja de sí mismo sino una figura, cascarón donde se ocultan, para olvidarse, los signos corporales de violencia y, con ellos, los vínculos de responsabilidad del amado, el precio impagable de su sangre. El llamado trascendente ya no puede señalarse como meta ni objeto de un deseo sin reconocerlo como potencia destructora de vida; exigiría, para que no fuera ése el caso, de un “*désirer sans objet*”, en los términos de Weil. Pero el llamado de un Dios imposible, verdadero porque es imposible, en Pizarnik y en Salih no pide más de nosotros la obediencia, por la consciencia de la necesidad, de lo que desencadena una traición y una infidelidad sin origen contra ella, no como formas perfectas de la obediencia, sino como palabra viva que no se sabe someter a ningún mandato. O, dicho de otro modo, la revelación –expresiva– no aniquila ni somete, sino que restaura en silencio el vínculo roto entre la palabra y la vida, entre el poema y el cuerpo³⁵⁶. Esa fidelidad a la vida que es la poesía sería ya una traición sin principio contra la necesidad que, sólo en esa medida, implica una justicia imposible de lo imposible sobre la tierra. No en balde Saniyah Salih cifra buena parte de su comprensión de la

³⁵⁵ Saniyah, Salih, “‘Ayuḥā al-ḥadā‘ yā ḡasadī’ [‘Oh engaño, oh cuerpo mío’] en *Ibid.*, p. 252.

أيها العشاق / ضعوا العنفات في مجاري الجسد، / المولدات الكهربائية على مصبات شرايينه / سابرات الغور، / الكشافات الضوئية، / استخرجوا كنوزه
جميعها، / عصراته، أحجاره، / وليكن جاويا قبل أن يُرمى إلى القبر.

³⁵⁶ A propósito de Artaud, Pizarnik hablaba de una estirpe de poetas que “tienen en común el haber anulado –o querido anular– la distancia que la sociedad obliga a establecer entre la poesía y la vida”. Pizarnik, Alejandra [1972], “El verbo encarnado” en *Prosa completa, Op. cit.*, p. 269.

poesía en los siguientes términos: “El procedimiento creativo es un rostro entre los rostros del repudio, una forma de desagravio (ثأر, “venganza” / “ley de Talión”) y de realización de la verdad”³⁵⁷. La verdad no se realiza, en una peculiar inversión de los planteamientos de Weil, como efecto ineludible de la necesidad, como justicia, sino que habita, todavía no realizada (porque aquí la realización o la consumación no se derivan de un poder de representación ni de un deseo de fundación) en la voz que la reclama.

En Pizarnik, esa toma de postura se expresa, de manera significativa, al oponer, a la lectura que hace Simone Weil de la *Iliada*, los valores, ahora pensados como estéticos, de la escritura poética de la modernidad, los valores ilegítimos de la autonomía, en los que encuentra una dirección que ya sólo puede ser heterónoma. Pizarnik sospecha, desde una comprensión de la poesía que se define a sí misma como moderna, que Weil “ha abolido la imaginación” en nombre de una necesidad inaudita, sin reparar en que la imaginación poética, moderna o no, es la hemorragia imprevista por la que nace lo inaudito al mundo, desgarrando su necesidad. No extraña, pues, que a la visión de la *Iliada* como espejo, Pizarnik oponga las conocidas palabras atribuidas a Mallarmé, “Ce n’est point avec des idées qu’on fait des vers. C’est avec des mots”, en las que late la idea de que la modernidad ha impuesto sobre el lenguaje la función miserable de referir³⁵⁸, la tiranía de los espejos. En esa concepción moderna de la poesía, Pizarnik reconoce, a diferencia de Mallarmé, que al decir “une fleur”, no se eleva “l’absente de tous bouquets” como “une idée même et suave”, sino como materia impropia, materia de canto y de ausencia, y, en ese sentido, como *voz anterior a la presencia*³⁵⁹. La voz de alguien. Indagando en el difícil profetismo que recorre la escritura poética de la modernidad, Pizarnik no dice tampoco, con Rimbaud, “je est un autre”, sino “en mí hay alguien que acepta”. Aproximarse al poema moderno desde la consciencia de un instinto a veces profético y a veces diabólico del lenguaje poético, permite concluir entonces que se articula y

³⁵⁷ إحقاق الحق se traduce más correctamente como “probar la verdad”; sin embargo, la etimología admite también, en concordancia con las ideas poéticas de Salih, una idea de realización. Salih, Saniyah, “Fağrun nusammihā al-qaşīdah” en, *Al-‘Amāl... Op. cit.*, p. 228.

عملية الإبداع هي وجه من أوجه الرفض ونوع من الثأر وإحقاق الحق.

³⁵⁸ Véase, en particular, Mallarmé, Stéphane [1895], *Variations sur un sujet en Œuvres complètes*, París, Gallimard, 1951.

³⁵⁹ Contrástese con el siguiente pasaje de Simone Weil: “Perdre quelqu’un : on souffre que le mort, l’absent devenu de l’imaginaire, du faux. Mais le désir qu’on a de lui n’est pas imaginaire (...) La présence du mort est imaginaire mais son absence est bien réelle ; elle est désormais sa manière d’apparaître”. Weil, Simone, “Désirer sans objet” en *La pesanteur et la grâce, Op. cit.*, p. 69. Para Pizarnik, la ausencia no sería precisamente un modo más de ser, sino un desgarramiento de lo real y una traición al ser.

responde, en su escritura, en su inscripción temporal, a una dirección heterónoma de la creación verbal que sobrevive no sin dificultad, en la modernidad, a través de un concepto de expresión, irreductible a lo literario, *como* revelación.

Al reconocer que el poema nace de “la herida de la injusticia”, Pizarnik no sólo sugiere que su lenguaje, porque clama justicia, es otro que el lenguaje, sino que en su materia insumisa habita alguien. La poesía, de tal manera, no tiene por finalidad señalar hacia un más allá que se pugna por apresar; se imagina a sí misma, más bien, como una voz que adviene y que se intenta a toda costa evitar. Es la irrupción de un rostro que ya no puede confundirse con su imagen³⁶⁰: el rostro sólo se entrega como voz, y el poema es, apenas, la grieta que se forma en un espejo. En el horizonte de las utopías y de los fines, el poema no es ya nunca el espacio vacío donde se erige la imagen petrificada de nuestros anhelos, sino una palabra adversa que se precipita contra ellos, que infinitamente va a su encuentro. El horizonte es alguien: la irrupción, aquí y ahora, de su belleza inaceptable. Tal manera de entender el poema ha sido muchas veces relegada, en el nombre de las fatigosas y acaso inevitables abstracciones a las que me he librado en esta tesis, porque exige reconocer, en esa posición antagónica y en ese sentido adverso, no una relación de fuerza, sino un profundo desamparo, una ternura implacable. Y es en la consciencia de ese desamparo, en la escritura, que vuelven a coincidir Pizarnik y Weil. En un salto a la fe, un lenguaje de tierra: la confianza en que alguien, cuando no se escuche más llamado que la desnudez lacerada de los cuerpos, con su cuerpo y su vida responderá.

³⁶⁰ Escribía Castellanos, en peculiar concordancia con la irrupción del alguien, ese prófugo de los espejos, de Pizarnik: “Las dos cabezas juntas, pero no contemplándose / (para no convertir a nadie en un espejo) / sino mirando frente a sí, hacia el otro”. Castellanos, Rosario, “Poesía no eres tú” en *Poesía no eres tú, Op. cit.*

Bibliografía

1. Corpus de poesía árabe

- Adonis [1971], *Haḍā huwa 'ismī* [Éste es mi nombre], Beirut, Dar al-Adab, 1988.
- [1974], *Al-Tābit wa-l-mutaḥawwil. Baḥṭ fī l-'ibdā' wa-l-ittibā' 'inda l-'arab* [Lo fijo y lo mutable. Estudio sobre innovación e imitación entre los árabes], Vol. 1, Londres, Dar Al-Saqi, 2003.
- [1985], *Al-Ši'riyyah al-'arabiyyah* [La poética árabe], Beirut, Dar al-Adab, 1989.
- , *Al-Kitāb. 'Ams al-makān al-'ān. Maḥṭūṭah tunsab 'ilā al-Mutanabbī yuḥaqqiquhā wa-yanšuruhā 'Adūnīs* [El libro. Ayer el lugar hoy. Manuscrito atribuido a al-Mutanabbī, editado y publicado por Adonis], Londres, Dar al-Saqi, Vol. 1, 1995.
- , *Al-Kitāb. 'Ams al-makān al-'ān. Maḥṭūṭah tunsab 'ilā al-Mutanabbī yuḥaqqiquhā wa-yanšuruhā 'Adūnīs* [El libro. Ayer el lugar hoy. Manuscrito atribuido a al-Mutanabbī, editado y publicado por Adonis], Londres, Dar al-Saqi, Vol. 2, 1998.
- Darwish, Mahmud [1986], *Ward 'Aqall* [Menos Rosas], Ammán-Ramallah, Mahmoud Darwish Foundation-Dar al-Nasher Al-Ahliyyah li-Nasher wa-l-Tawzi', 2014.
- [1995], *Limādā tarakta al ḥiṣāna waḥīdan* [¿Por qué dejaste al caballo solo?], Ammán-Ramallah, Mahmoud Darwish Foundation-Dar al-Nasher Al-Ahliyya li-Nasher wa-l-Tawzi', 2014.
- [2000], *Ġidāriyyah* [Mural] en *Al-'amāl al-ġadīdah al-kāmilah*, Londres, Riyad el-Rayyes, 2009, Vol. 1.
- [2004], *Lā ta'taḍir 'ammā fa'alt* [No te disculpes por lo que hiciste] en *Al-'amāl al-ġadīdah al-kāmilah*, Beirut, Riyad el-Rayyis, 2009.
- [2006], *Fī ḥaḍrat al-ġiyāb* [En presencia de la ausencia] en *Al-'amāl al-ġadīdah al-kāmilah*, Londres, Riyad el-Rayyes, 2009, Vol. 2, p. 518.
- , *Lā 'urīd li-ḥaḍī al-qaṣīdah 'an tantahī*, Beirut, Riyad El-Reyyes, 2009.
- Dunqul, Amal [1969], *Al-bukā' bayna yaday al-Zarqā' al-Yamāmah* [Llorar entre las manos de al-Zarqā' al-Yamāmah] en *Al-'amāl al-kāmilah*, El Cairo, Dar al-Shuruq, 3ra ed., 2012.

——— [1975], *Al- 'ahd al- 'ātī* [*El testamento venidero*] en *Al- 'amāl al-kāmilah*, El Cairo, Dar al-Shuruq, 3ra ed., 2012

al-Mala'ikah, Nazik [1949], *Šazāyā wa-ramād* [*Astillas y cenizas*] en *Diwān Nāzik al-Malā'ikah*, Beirut, Dar al-'Awdah, Vol. 2, 1997.

——— [1973], “Risālah 'ilā šā'ir 'arabīyy nāši”[“Carta a un poeta árabe emergente”] en *Sāykūlūgiyyat al-ši'r wa-maqālāt 'uhrā* [*Psicología de la poesía y otros artículos*], El Cairo, Comisión General de Casas de Cultura, 2000.

——— [1973], en “Al-Šā'ir wa-l-luġah” [“El poeta y la lengua”] *Sāykūlūgiyyat al-ši'r wa-maqālāt 'uhrā* [*Psicología de la poesía y otros artículos*], El Cairo, Comisión General de Casas de Cultura, 2000.

Saniyah Salih, *Dakar al-ward* [*La rosa varón*], Londres, Riad el-Rayyes, 1988 (primera edición).

——— [1988], “Faġrun nusammīhā al-qašīdah” [“Aurora que llamamos el poema”] *Al- 'Amāl al-ši'riyyah al kāmilah* (ed. e intr. de Khalidah Sa'id), Bagdad-Damasco, Dar al-Mada, 2008.

——— [1988], *Dakar al-ward* [*La rosa varón*] en *Al- 'Amāl al-ši'riyyah al kāmilah* (ed. e intr. de Khalidah Sa'id), Bagdad-Damasco, Dar al-Mada, 2008.

2. Traducciones de poesía árabe consultadas

Adonis [1971], *Éste es mi nombre* (Traducción, prólogo y notas de Federico Arbós Ayuso), Madrid, Alianza Editorial, 2006.

——— [1995], *El libro (I): el ayer, el lugar, el ahora. Manuscrito atribuido a Al-Mutanabbi. Edición crítica de Adonis* (traducción, preliminar, glosario y notas de Federico Arbós Ayuso), Madrid, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2005.

——— [1995], *Le livre (Al-Kitâb). Hier le lieu aujourd'hui I* (traducción y prefacio de Houria Abdelouahed), París, Éditions du Seuil, 2007.

——— [1998], *Le livre (Al-Kitâb). Hier le lieu aujourd'hui II* (traducción y prefacio de Houria Abdelouahed), París, Éditions du Seuil, 2013.

Darwish, Mahmud [1986], *Menos Rosas* (traducción y prólogo de María Luisa Prieto), Madrid, Hiperión, 2002.

——— [1995], *Pourquoi as-tu laissé le cheval a sa solitude ?* (traducción de Elias Sanbar), Arles, Actes Sud, 1996.

- [1995], *El fénix mortal* [¿Por qué dejaste al caballo solo?] (Trad. Luz Gómez García), Madrid, Cátedra, 2000.
- [1995], *Why did you Leave the Horse Alone* (trad. Jeffrey Sacks), Nueva York, Achipelago Books, 2006.
- , *La Palestine comme métaphore. Entretiens* (trads. Simone Bitton y Elias Sanbar), Arles, Actes Sud, 1997.
- [2000], *Mural* (traducción de Rosa Isabel Martínez Lillo y Pedro Martínez Montávez), Madrid, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2003.
- [2000], *Murale* (traducción de Elias Sanbar), Arles, Actes Sud, 2003.
- [2004], *Ne t'excuse pas* (traducción de Elias Sanbar), Arles, Actes Sud, 2006.
- [2006], *En presencia de la ausencia* (traducción de Luz Gómez García), Valencia, Pre-Textos, 2011.
- Al-Malai'ikah, Nazik [1949], "Yo" (traducción de Pedro Martínez Montávez) en *Litoral. Revista de la Poesía y el Pensamiento*, N. 157-159, "Poesía árabe actual (antología de poemas)", Málaga, 1985-1986.

3. *Corpus de poesía latinoamericana*

- Castellanos, Rosario [1972], *En la tierra de en medio en Poesía no eres tú. Obra poética (1948-1974)*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2019.
- [1973], "Si 'Poesía no eres tú' entonces, ¿qué?" en *Mujer que sabe latín*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica-Secretaría de Educación Pública, 1984.
- Dalton, Roque, "Canto a nuestra posición" en *Roque Dalton. Colección Antológica de poesía social*, N. 12, Biblioteca Virtual Alfa Omega, 2013, p. 6.
- Orozco, Olga [1987], *En el revés del cielo en Poesía completa* (ed. Ana Becciù), Buenos Aires, Adriana Hidalgo editores, 2012.
- Pizarnik, Alejandra [1962], *Árbol de Diana en Poesía completa* (ed. Ana Becciù), Barcelona, Lumen, 2000/2003.
- [1954-1971], *Diarios* (ed. Ana Becciù), Madrid, Lumen 2022.

- [1968], *Extracción de la piedra de la Locura en Poesía completa* (ed. Ana Becciù), Barcelona, Lumen, 2000/2003.
- [1968], “Prólogos a la antología consultada de la joven poesía argentina” en *Prosa completa* (ed. Ana Becciù), Barcelona, Lumen, 2019.
- [1970-1971], *La bucanera de Pernambuco o Hilda la Polígrafa en Prosa completa* (ed. Ana Becciù), Barcelona, Lumen, 2019.
- [1971], “8 preguntas a escritoras, actrices, mujeres de ciencia, de las artes, del trabajo social y del periodismo” en *Prosa completa* (ed. Ana Becciù), Barcelona, Lumen, 2019.
- [1971], *Los pequeños cantos en Poesía completa* (ed. Ana Becciù), Barcelona, Lumen, 2000/2003.
- [1966-1971], *La condesa sangrienta en Prosa completa* (ed. Ana Becciù), Barcelona, Lumen, 2019.
- [1972], “El verbo encarnado” en *Prosa completa* (ed. Ana Becciù), Barcelona, Lumen, 2019.
- Vallejo, César [1915-1918], *Los heraldos negros en Obra poética completa* (ed. Georgette Vallejo), Lima, Francisco Moncloa Editores, 1968.
- [1923-1937], *Poemas humanos en Obra poética completa* (ed. Georgette Vallejo), Lima, Francisco Moncloa Editores, 1968.
- [1937/1939], *España, aparta de mí este cáliz en Obra poética completa* (ed. Georgette Vallejo), Lima, Francisco Moncloa Editores, 1968.
- [1929-1934], “Notas de 1926 publicadas en la revista *Favorable*” en *Obras completas. El arte y la revolución*, Lima, Mosca azul editores, 1973.
- [1929-1934], “Profecía y creación o el adivino y el trabajador” en *Obras completas. El arte y la revolución*, Lima, Mosca azul editores, 1973.

4. Bibliografía citada

- Abu-Deeb, Kamal, s.v. “Shi‘r” en Ramzi Baalbaki (et.al.), *Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics*, Leiden-Boston, Brill, 2009.
- Abrams, Meyer H., *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, Londres-Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 1971.

- Adorno, Theodor, W. [1957], “On Lyric Poetry and Society” en *Notes on Literature* (ed. Rolf Tiedemann), Nueva York, Columbia University Press, 1957/1991, Vol. 2.
- Agamben, Giorgio, *Idea de la prosa*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 1985/2002.
- , *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life* (trad. Daniel Heller-Roazen), Stanford, Stanford University Press, 1995/1998.
- , Agamben, Giorgio, “The End of the Poem” en *The End of the Poem. Studies in Poetics* (trad. Daniel Heller-Roazen), Stanford, Stanford University Press, 1999, pp. 109-115.
- , “Language and History: Linguistic and Historical Categories in Benjamin’s Thought” en *Potentialities. Collected Essays in Philosophy* (ed. y trad. Daniel Heller-Roazen), Stanford California, Stanford University Press, 1999, pp. 48-61.
- Althusser, Louis, “Idéologie et appareils idéologiques d’état” en *Positions*, Delmas à Artigues-près-Bordeaux, Éditions Sociales, 1976, pp. 67-125.
- Apollinaire, Guillaume [1920], *Alcools suivie de le Bestiaire*, París, Gallimard, 1996.
- Arendt, Hannah [1958], *The Human Condition*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998.
- Arbós Ayuso, Federico, “Tres calas en la producción poética de Adonis” en *Anaquel de estudios árabes*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Vol. 17, 2006, p. 31-76.
- Aristóteles, *De la interpretación en Tratados de Lógica [Organon]*, Madrid, Gredos, 2007.
- Auerbach, Erich, “Figura” en *Scenes from the Drama of European Literature* (trad. Ralph Manheim), Minneapolis, University of Minnesota Press, 1938/1984, pp. 11-76.
- Awn, Peter, J., *Satan’s Tragedy and Redemption. Iblīs in Sufi Psychology*, Leiden, Brill, 1983.
- Bajtín, Mijaíl, *Teoría y estética de la novela* (Trad. de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra), Madrid, Taurus, 1989.
- , Bajtín, Mijaíl, *Problemas de la poética de Dostoievski* (trad. Tatiana Bubnova), Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1979/2017.
- Benjamin, Walter, “On Language as Such and on the Language of Man” en *Selected Writings* (ed. Michael W. Jennings), Cambridge, Massachusetts-Londres, Harvard University Press, Vol. 1, 1916/1996, pp. 62-74.

- , “The Task of the Translator. An Introduction to the Translation of Baudelaire’s *Tableaux parisiens*” en *Illuminations. Essays and Reflections* (ed. Hannah Arendt; trad. Robert Zohn), Schocken Books, Nueva York, 1923/1968, pp. 69-82.
- , *The Origin of the German Tragic Drama* (trad. John Osborne), Londres, Verso Books, (1927) 1963/1998.
- [1939], “On some motifs in Baudelaire” en *The Writer of Modern Life. Essays on Charles Baudelaire*, Cambridge Massachusetts-Londres, Harvard University Press, 2006, pp. 170-208.
- , “On the Mimetic Faculty” en *Selected Writings* (ed. Michael W. Jennings), Cambridge Massachusetts-Londres, Harvard University Press, Vol. 2, Parte 2, 1916/1996, 721-722.
- Bessière, Jean, “Literatura y representación” en Marc Angenot, Jean Bessière, *et al.*, *Teoría literaria* (trad. Isabel Vericat Núñez), Ciudad de México, Siglo XXI editores, 1989/1993, pp. 356-375.
- Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1973/1997.
- , *Kabbalah and Criticism*, Nueva York, The Seabury Press, 1975.
- , “The Breaking of Form” en *Deconstruction and Criticism*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1979, pp. 1-37.
- Blumenberg, Hans, “‘Secularization’. Critique of a Category of Historical Illegitimacy” en *History, Metaphors, Fables. A Hans Blumenberg Reader* (ed. y trad. Hannes Bajhor *et. al.*), Ithaca-Londres, Cornell University Press y Cornell University Library, 1964/2020.
- , “Speech Situation and Immanent Poetics” en *History, Metaphors, Fables. A Hans Blumenberg Reader* (ed. y trad. Hannes Bajhor *et. al.*), Ithaca-Londres, Cornell University Press y Cornell University Library, 1966/2020.
- , “Prospect for a Theory of Nonconceptuality” en *History, Metaphors, Fables. A Hans Blumenberg Reader* (ed. y trad. Hannes Bajhor *et. al.*), Ithaca-Londres, Cornell University Press y Cornell University Library, 1979/2020.
- Bourdieu, Pierre, “The Historical Genesis of a Pure Aesthetic” en *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature* (Ed. e Intr. Randal Johnson), Reino Unido, Polity Press / Blackwell Publishers, Reino Unido, 1993, 254-266.
- Boullata, Kamal, “Saniyah Salih” en *Women of the Fertile Crescent. Modern Poetry by Arab Women*, Washington D.C., Three Continent Press, 1978, pp. 199-206.

- Boutros, Atef, "Rewriting Resistance: The Revival of Poetry of Dissent in Egypt after January 2011" en Friederike Pannewick y Khalil, Georges (eds.), *Commitment and Beyond. Reflections on/of the Political in Arabic Literature since the 1940s*, Wiesbaden, Reichert Verlag, 2015, pp. 45-60.
- Boustani, Sobhi, "Poème en prose et rythme : les écrits d'Unsī al-Hājj" en *Quaderni di Studi Arabi*, Istituto per l'Oriente Nallino-Brill, Vol. 18, 2000, pp. 105-19.
- Von Buelow, Christiane, "The Allegorical Gaze of Vallejo" en *MLN*, John Hopkins University Press, Vol. 100, N. 2, 1985, pp. 298-329.
- Von Busekist, Astrid, "L'indicible" en *Raisons politiques*, Vol. 2, N.2, Presses de Sciences Po, 2001, pp. 89-112.
- Calin, Rodolphe, "La métaphore absolue. Un faux départ vers l'autrement qu'être" en *Cahiers de Philosophie de l'Université de Caen*, Caen, Presses Universitaire de Caen, N. 49, 2012, pp. 125-41.
- Celan, Paul [1960], "Letter to Hans Bender" en *Paul Celan. Collected Prose* (trad. Rosemarie Waldrop), Nueva York, The Sheep Meadow Press, 1986.
- [1960] "The Meridian. Speech on the occasion of receiving the Georg Büchner Prize, Darmstadt, 22 October, 1960" en *Paul Celan. Collected Prose* (trad. Rosemarie Waldrop), Nueva York, The Sheep Meadow Press, 1986.
- De Certeau, Michel, *La fábula mística: siglos XVI al XVII* (trad. Jorge López Moctezuma), Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, Vol. 1, 1984/2010.
- , *La fable mystique XVIe et XVIIe siècles*, Paris, Gallimard, Vol. 2, 2013.
- Cifali, Mireille y de Certeau, Michel, "Entretien. Mystique et psychanalyse" en *Espaces Temps*. 80-81, 2002, pp. 157-175.
- Clayton, Michelle, *Poetry in Pieces: César Vallejo and Lyric Modernity*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 2011.
- Cochran, Terry, "The Knowing of Literature" en *New Literary History*, John Hopkins University Press, Vol. 38, N.1, 2007, pp. 127-143.
- , "The Matter of Language" en Paul A. Bové (ed.), *Edward Said and the Work of the Critic: Speaking Truth to Power*, Durham and London, Duke University Press, 2000, pp. 71-93.
- , *Plaidoyer pour une littérature comparée*, Cap-Saint Ignace (Québec), Éditions Nota bene, 2008.

- , Cochran, Terry, *Twilight of the Literary. Figures of Thought in the Age of Print*, Cambridge Massachusetts-Londres, Harvard University Press, 2001.
- Cohen C., Michael, “Alienating Language: A Poet’s Masque” en *The Emily Dickinson’s Journal*, John Hopkins University Press, Vol. 23, N. 1, 2014, pp. 75-97.
- Corbin, Henry, “De la théologie apophasique comme antidote du nihilisme” en *Le paradoxe du monothéisme*, Paris, Éditions de l’Herne, 1981/2003, pp. 211-258.
- , *Histoire de la philosophie islamique*, Paris, Gallimard, 1986/2002.
- Coronado, Jorge, “Vallejo ante el pueblo: intelectual, masas y el camino hacia *España, aparta de mí este cáliz*” en *Méster*, Vol. 39, N. 1, 2010, pp. 67-85.
- Cortez, E. Enrique, “César Vallejo y el heroísmo socialista” en Ángel Esteban y Agustín Prado Alvarado (eds.), *El mar no es ancho ni ajeno (complicidades transatlánticas entre el Perú y España)*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2019, pp. 113-136.
- Culler, Jonathan, “Why Lyric?” en *PMLA*, Vol. 123, N. 1, Cambridge University Press, pp. 201-06
- , *Theory of the Lyric*, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press, 2015, pp. 186-246.
- Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina* (trad. de Margit Frenk y Antonio Alatorre), Ciudad de México, FCE, 1948/1975, Vols. 1 y 2.
- Crépon, Marc, “Ce qu’on demande aux langues (autour du *Monolinguisme de l’autre*)” en *Raisons Politiques*, N.2, 2001, pp. 27-40.
- Deleuze, Gilles, *Expressionism in Philosophy: Spinoza [Spinoza et le problème de l’expression]*, Nueva York, Zone Books, 1968/1992.
- [1995], “Immanence: A Life” (Trad. Anne Boyman) en *Pure Immanence. Essays on A Life*, New York, Zone Books, 2001, pp. 25-33.
- Derrida, Jacques, “La mythologue blanche: la métaphore dans le texte philosophique” en *Marges: de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972.
- , *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967 /2011
- , “How to Avoid Speaking: Denials” (Trad. Ken Frieden) en Harold Coward y Tobey Foshay (editores), *Derrida and Negative Theology*, State University of New York Press, Albany, 1992, pp. 73-142.

- , *Le monolinguisme de l'autre*, París, Galilée, 1996.
- , *Mal de Archivo. Una impresión freudiana* (trad. Paco Vidarte), Madrid, Trotta, 1997, p. 9.
- , *Dire l'événement, est-ce possible?*, París, L'Harmattan, 2001.
- Domínguez Miranda, Claudia, *Rosario Castellanos, intelectual mexicana*, Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2019.
- Dussel, Enrique, “La analogía de la palabra (el método analéctico y la filosofía latinoamericana)” en *Analogía filosófica*, Año X, N. 1, 1996, pp. 29-60.
- Esposito, Roberto, “Nihilismo y comunidad” en Roberto Esposito, Carlo Galli, y Vincenzo Vitelli (comps.; trad. Germán Prósperi), *Nihilismo y política*, Buenos Aires, Manantial, 2000/2008, pp. 35-50.
- Fakhreddine, Huda, “The Aesthetic Imperative. History Poeticized” en Lucian Stone y Jason Bahbak (eds.), *Manifestos for World Thought*, Londres-Nueva York, Rowman and Littlefield, 2017, pp. 147-154.
- , *Metapoiesis in the Arabic Tradition. From Modernists to Muḥdathūn*, Leiden /Boston, Brill, 2015.
- . “The Prose Poem and the Arabic Literary Tradition” en *Middle Eastern Literatures*, Vol. 19, N. 3, 2016, pp. 243-59.
- Finkelberg, Margalit, “Greek Distrust of Language” en S. La Porta y Del Shulman (eds.), *Poetics of Grammar and the Metaphysics of Sound and Sign*, Leiden, Brill, 2007, pp. 81-88.
- Fletcher, Angus, “Allegory without Ideas” en Machosky, Brenda (ed.), *Thinking Allegory Otherwise*, Stanford, Stanford University Press, 2010, pp. 9-34.
- Fludernik, Monika, “Introduction” en *Beyond Cognitive Metaphor. Theory and Perspectives on Literary Metaphor*, Nueva York-Londres, Routledge, 2011.
- Foucault, Michel, *El orden del discurso. Lección inaugural en el Collège de France pronunciada el 2 de diciembre de 1970* (trad. Alberto González Troyano), Barcelona-Ciudad de México, TusQuets, 1970/2010.
- Franke, William, *On What cannot be Said. Apophatic Discourses in Philosophy, Religion, Literature, and the Arts. Modern and Contemporary Transformations*, Vol.2, Indiana, University of Notre Dame Press, 2007.
- , “Varieties and Valences of Unsayability” en *Philosophy and Literature*, Vol. 29, N. 2, John Hopkins University Press, 2005, pp. 489-97.

- , “Apophysis and the Turn of Philosophy to Religion: From Neoplatonic Negative Theology to Postmodern Negation of Theology” en *International Journal for Philosophy of Religion*, Vol. 60, 2006, pp. 61-76.
- , “The Singular and the Other at the Limits of Language in the Apophatic Poetics of Edmond Jabès and Paul Celan” en *New Literary History*, John Hopkins University Press, Vol. 36, N. 4, p. 621-38.
- Genette, Gérard, *The Architext. An Introduction*, Berkeley, University of California Press, 1979/1992.
- Gilabert, Joan, “Arte e historia: la poesía de César Vallejo ante la Guerra Civil española” en *Revista de Crítica Lationamericana*, Año 10, N. 20, 1984, pp. 243-256.
- Gohar, Saddik M., “The Integration of Western Modernism in Postcolonial Arabic Literature: A Study of Abdul-Wahhab al-Bayati’s Third World Poetics” en *Third World Quarterly*, Taylor & Francis, Vol. 29, N. 2, 2008, pp. 375-90
- Hadot, Pierre, *Exercices spirituels et philosophie antique*, París, Albin Michel, 1993.
- Heinrichs, Wolfhart, “The Meaning of *Mutanabbī*” en James Kugel, *Poetry and Prophecy: the Beginnings of a Literary Tradition*, Ithaca-Nueva York, Cornell University Press, 1990, pp. 120-139.
- Al-Hallāğ, Manṣūr, *Diwān al-Hallāğ wa-Kitāb al-ṭawāsīn* (eds. Kamel Mustafa al-Shaybi y Paul Nwya), Al-Kamel Verlag, Köln, Alemania, 1997.
- Hanssen, Beatrice, “Language and Mimesis in Walter Benjamin’s Work” en *The Cambridge Companion to Walter Benjamin* (ed. David S. Ferris), Cambridge University Press, Cambridge, Reino Unido, 2004, pp. 54-72.
- Heidegger, Martin, “Hölderlin y la esencia de la poesía” en *Arte y poesía* (trad. y prólogo Samuel Ramos), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1937/1992.
- , “Letter on Humanism” en *Basic Writings* (ed. David Farrell), Harper Collins, San Francisco, 1947/1977, pp. 189-242.
- , *The Principle of Reason* (Trad. Reginald Lilly), Bloomington, Indiana University Press, 1957/1991.
- , *Nietzsche. The Will to Power as Art* (ed. y trad. David Farrell), San Francisco, Harper san Francisco, 1961/1979, Vo. 1.
- Higashi, Alejandro, *Formación de tradiciones discursivas medievales (las limitaciones del concepto de género en la composición medieval hispánica)*, Tesis doctoral, Ciudad de México, El Colegio de México, 2002, s/p.

- Hišām, Ibn, “Mab‘aṭ al-Nabī” (*Al-sīrah al-nabawiyyah*) en R. Brünnow y August Fischer (eds.), *Arabische Chrestomatie*, Leipzig, Veb Verlag Enzyklopädie, 1966.
- Hsing-Ho, Chien, “Saying the Unsayable” en *Philosophy East and West*, University of Hawai Press, Vol. 53, N. 3, pp. 409-427.
- Ibrahim Barham, Lotfiyyah, “Saniyyah Ṣāliḥ: mawqī‘ al-šī‘r wa-dalālat al-‘iḥtilāf” [“Saniyah Sa-lih: situación y originalidad de su poesía”] en *Journal of Studies on Arabic Language and Literature*, Semnān, Universidad de Semnan, Irán, Vol. 1, N.3, 2010, pp. 1-18.
- Izenberg, Oren, *Being Numerous. Poetry and the Ground of Social Life*, New Jersey, Princeton University Press, 2011.
- Jabbar Hashem, Siham, “Al-‘adab al-sarīrī: al-ḡasad fī l-qaṣīdah ‘aw al-šī‘r ramziyan fī muwāḡahat al-mawt. Dirāsah fī dīwān al-šā‘irah Saniyah Ṣāliḥ *Dakar al-ward*” en *Revista de la Facultad de la Letras de la Universidad de Bagdad*, N. 66, Universidad de Bagdad, 2004, pp. 420-21.
- Jackson, Virginia, *Dickinson’s Misery. A Theory of Lyric Reading*, New Jersey, Princeton University Press, 2005.
- , s.v. “Lyric” en Roland Green y Stephen Cushman (eds.), *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetic Terms*, New Jersey, Princeton University Press, 2012, pp. 826-834.
- , y Yopie Prins (eds.), “General Introduction” en *The Lyric Theory Reader: A Critical Anthology*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2014, pp. 1-8.
- Jakobson, Roman, “Linguistique et poétique” en *Essais de linguistique générale*, París, Minuit, 1963.
- Jeffreys, Mark, “Ideologies of Lyric: A Problem of Genre in Contemporary Anglophone Poetics” en *PMLA*, Vol. 110, N. 2, 1995, pp. 196-205.
- Jankélévitch, Vladimir, *La muerte* (trad. y pról. Manuel Arranz), Valencia, Pre-Textos, 1966/2002.
- Kahn, Victoria, “Allegory, Poetic Theology, and Enlightenment Aesthetics” en Paul Kottman (ed.), *The Insistence of Art. Aesthetic Philosophy after Early Modernity*, Nueva York, Fordham University Press, 2017, pp. 31-54.
- Kamenzain, Tamara, “Prólogo” en Orozco, Olga, *Poesía Completa*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2012/2021.
- Key, Alexander, *Language between God and the Poets. Ma‘nā in the Eleventh Century*, Oakland, University of California Press, 2018.

- Lacoue-Labarthe, Philippe, *La poésie comme expérience*, Breteuil-sur-Iton, Christian Bourgeois Éditeur, 1986.
- Lakoff, George, “The Contemporary Theory of Metaphor” en Andrew Ortony (ed.), *Metaphor and Thought*, Nueva York, Cambridge University Press, 1979/1993.
- Lambie, Georges, “The Effect of the Spanish Civil War on the Politics and Poetry of César Vallejo” en Francisco Domínguez (dir.), *Identity and Discursive Practices: Spain and Latin America*, Bern, Peter Lang, 2000, pp. 177-208.
- León Portilla, Miguel, *La visión de los vencidos*, Ciudad de México, UNAM, 1959/2000.
- Lévinas, Emmanuel, *De l'évasion* (intr. Jacques Rolland), París, Fata Morgana, 1935 /1982.
- , “La métaphore” en *Œuvres 2: parole et silence* (ed. Rodolphe Calin et Catherine Chalier), París, Grasset, 1962/2009.
- , “Signification et réceptivité” en *Humanisme de l'autre homme*, París, Fata Morgana, 1964/2017.
- , *De l'existence à l'existante*, Francia, J. Vrin, 1963/2004.
- , *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, Nantes, Le Livre de Poche, 1971/2000.
- , *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, La Haya, Martinus Nijhoff, 1974.
- , “Paul Celan / de l'être à l'autre” en *Noms propres*, París, Fata Morgana, 1976.
- , “Language and Proximity” en *Collected Philosophical Papers* (trad. Alphonso Lingis), La Haya, Martinus Nijhoff, 1974/1987
- , “L'arrière-plan de Spinoza” en *L'au-delà du verset. Lectures et discours talmudiques*, París, Les éditions de Minuit, 1982/2002.
- Liesen, Mauricio, “The Silenced Medium: Re-flections on a Media Theory of Walter Benjamin” en *MATRIZES*, Universidade de São Paulo, Vol. 8, N.2, San Paulo, Brasil, pp. 243-57.
- López Baralt, Luce, “Simbología mística musulmana en San Juan de la Cruz y en santa Teresa de Jesús” en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Vol. xxx, N. 1, El Colegio de México, 1981, pp. 21-91.
- Mackintosh, Fiona J., “Alejandra Pizarnik's *palais du vocabulaire*”: Constructing the ‘cuerpo poético” en Fiona Macintosh y Karl Posso (eds.) *Árbol de Alejandra. Pizarnik Reassessed*, Rochester Nueva York, Boydell & Brewer, 2007.

- Mallarmé, Stéphane [1895], *Variations sur un sujet en Œuvres complètes*, París, Gallimard, 1951.
- De Man, Paul, “Anthropomorphism and Trope in the Lyric” en *The Rhetoric of Romanticism*, Nueva York, Columbia University Press, 1984, pp. 239-262.
- , “Lyric and Modernity” en *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Literary Criticism*, Londres, Routledge, 1986 /1996, pp. 166-186.
- , “The Rhetoric of Temporality” en *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Literary Criticism*, Londres, Routledge, 1986 /1996, pp. 187-228.
- Massignon, Louis, “Le ‘cœur’ (al-qalb) dans la prière et la méditation musulmanes” en *Écrits mémorables* (ed. Christian Jambet *et. al*), París, Robert Laffont, 1950/2009, pp. 309-314.
- Mersal, Iman, “Yaḥruġ wāḥidunā min ġawf al-’aḥar” [“Cada uno emerge del espacio del otro”] en periódico *Al-’Akhbār*, Beirut, 15 de Agosto, 2015. <https://www.al-akhbar.com/Kalimat/9516>
- Mirabilia, Andrea, “Allegory, Pathos, and Irony: The Resistance to Benjamin in Paul de Man” en *German Studies Review*, The German Studies Association, Vol. 35, N. 2, 2021, pp. 322-24.
- Morris, Michael, “Metaphor and Philosophy: An Encounter with Derrida” en *Philosophy*, Vol. 75, Num. 292, Cambridge University Press / Royal Institute of Philosophy, 2000, pp. 225-244.
- Murillo, Edwin, “El soliloquio sobre el cadáver: vitalidad existencial en *Trilce LXXV* y *España, Aparte de mí este cáliz, IX*” en *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*, Vol. 6, N. 1, 2008, pp. 35-50.
- Negroni, María, “La condesa Sangrienta: notas sobre un problema musical” en *Hispanamérica*, N. 68, 1994, pp. 99-110.
- , “Alejandra Pizarnik: melancolía y cadáver textual” en *INTI Revista de Literatura Hispánica*, N. 52-53, Argentina, 2000-2001, pp. 169-178.
- Nicholson, Melanie, *Evil, Madness, and Occultism in Argentine Poetry*, Gainesville, University of Florida Press, 2002.
- Ong, Walter J., *Orality and Literacy. The technologizing of the Word*, Nueva York, Routledge, 1982/2002.
- Pavan, Chiara, “Le plus de la signification : infini, symbole et métaphore chez Lévinas” en *Alter. Revue de phénoménologie*, Association Alter, 22, 2014, pp. 265-286.
- Paz, Octavio, *El arco y la lira*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1956/1998.

- Piña, Cristina, “Búsqueda, frustración y encuentro: poesía y trascendencia en Olga Orozco, Amelia Biagioni y Alejandra Pizarnik” en *Gramma*, N. 60, Universidad del Salvador, 2018, pp. 103-125.
- Prins, Yopie, “What is Historical Poetics?” en *Modern Language Quarterly*, Vol. 77, N. 1, Duke University Press, 2016, p. 13-40.
- Pseudo-Dionisio Areopagita, *Jerarquía celeste* en *Obras Completas* (Ed., Trad., y notas de Teodoro H. Martín e Hipólito Cid Blanco), Madrid, BAC, 2007.
- , *Los nombres de Dios* en *Obras Completas* (Ed., Trad., y notas de Teodoro H. Martín e Hipólito Cid Blanco), Madrid, BAC, 2007.
- , *Teología Mística* en *Obras Completas* (Ed., Trad., y notas de Teodoro H. Martín e Hipólito Cid Blanco), Madrid, BAC, 2007.
- Rabinovich, Silvana, “De nadie a alguien”, *Revista de filosofía: Aurora*, Pontificia Universidade Católica do Paraná, Vol. 16, N. 19, 2004, pp. 123-137.
- , “‘Exilio domiciliario’: avatares de un destierro diferente” en *Athenea Digital*, 15 (4), 2015, p. 229-343.
- , “Palabra inspirada, palabra proferida: heteronomía y lenguaje. Lévinas-Derrida” en Jorge Medina y Julia Urabayen (eds.), *Lévinas confrontado*, Ciudad de México, Porrúa, 2014, p. 309-319.
- , s.v. “Heteronomía” en Fernando Castañeda Sabido (*et al.*), *Léxico de la vida social*, UNAM-SITESA, Ciudad de México, 2016, pp. 332-336.
- Radwan, Noha, “Amal Dunqul, The Prince of Protest Poets” en *Journal of Arabic Literature*, Vol. 45, N. 2-3, Leiden, Brill, 2014, pp. 218-243.
- Rancière, Jacques, “The Aesthetic Revolution and its Outcomes” en *Dissensus. On Politics and Aesthetics* (ed. y trad. Steven Corcoran), Londres-Nueva York, Continuum, 2010.
- Rappe, Sara, *Reading Neoplatonism. Non-discursive Thinking in the Texts of Plotinus, Proclus, and Damascius*, Nueva York, Cambridge University Press, 2000.
- Raymond, Marcel, *De Baudelaire al surrealismo* (trad. de Juan José Domenchina), México-Buenos Aires, FCE, 1933/1960
- Rimbaud, Arthur, “Lettre à Paul Demeny du 15 mais 1871” en *Œuvres Complètes* (ed. Pierre Borne), París, Le Livre de Poche, 1999.
- Sacks, Jeffrey, *Iterations of Loss. Mutilation and Aesthetic Form, from al-Shidyaaq to Darwish*, Nueva York, Fordham University Press, 2015.

- , “Philologesis in Adūnīs, al-Ma‘arrī, al-Farābī” en *Journal of Arabic Literature*, Leiden, Brill, N. 49, 2018, pp. 204-42.
- Sa‘id, Khalidah, “Al-Ši‘r faḥḥ al-’amal” [La poesía es la trampa de la esperanza], Introducción a Saniyah Salih, *Al-‘Amāl al-ši‘riyyah al kāmilah*, Damasco-Bagdad, Dar al-Mada, 2008, pp. 5-24.
- De Saussure, Ferdinand (ed. e intr. de Charles Bally y Albert Sechehaye; edición crítica de Tullio de Mauro), *Cours de linguistique générale*, Payot et Rivage, París, (1916) 1957 / 1967.
- Schielke, Samuli, “Can Poetry Change the World? Reading Amal Dunqul in Egypt in 2011” en Karine van Nieuwkerk *et. al.*, *Islam and Popular Culture*, University of Texas Press, Austin, 2016, pp. 122-148.
- Schimmel, Annemarie, *Mystical Dimensions of Islam*, Chapel Hill-The University of North Carolina Press, 1975.
- Scholem, Gershom, “La confrontación entre el Dios bíblico y el Dios de Plotino en la antigua cábala” en *Conceptos básicos del judaísmo*, Madrid, Trotta, 1970/2000, p. 11-45.
- Searle, John R., “Metaphor” en Andrew Ortony (ed.), *Metaphor and Thought*, New York, Cambridge University Press, 1979/1993, pp. 83-111.
- , “Literary Theory and its Discontents” en *New Literary History*, Vol. 25, N. 3, 1994, 637-77.
- , “Language and Social Ontology” en *Theory and Society*, Springer, Vol. 37, N.5, 2008, 443-59.
- Sells, Michael, *Mystical Languages of Unsayng*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994.
- , “Apophysis in Plotinus: a Critical Approach” en *The Harvard Theological Review*, Vol. 78, N. 1/2, January-April 1985, pp. 47-65.
- Silverstein, Michael, “Language and the Culture of Gender: At the Intersection of Structure, Usage, and Ideology” en Elizabeth Mertz *et. al.* *Semiotic Mediation. Sociocultural and Psychological Perspectives*, Academic Press Inc., Orlando-Londres, 1985, pp. 219-59.
- Stewart, Susan, *Poetry and the Fate of the Senses*, Chicago-Londres, University of Chicago Press, 2002.
- Snir, Reuven, “A Study of ‘Elegy for Al-Ḥallāj’ by Adūnīs” en *Journal of Arabic Literature*, Vol. 25, N. 3, Brill, pp. 245-256.

- De Sousa Santos, Boaventura, *Para descolonizar occidente. Más allá del pensamiento abismal*, Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2010.
- Taubes, Jacob, *Escatología occidental*, Buenos Aires, Miño Dávila, 1947 / 2010.
- Terada, Rei, “After the Critique of Lyric” en *PMLA*, Vol. 123, No. 1, Enero de 2008, pp. 195-200.
- Trabulsi, Amjad, *La critique poétique des arabes jusqu’au Vème siècle de la Hégire (XIème siècle de JC.)*, Damas, Presses de l’IFPO, 1956.
- Valiñas C., Leopoldo, “Alfabeto o alfa-a-beto” en *Anales de Antropología*, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, Vol. 19, N. 2, p. 269, 1982, pp. 267-78.
- Wagner, Roy, *The Invention of Culture*, Chicago, The University of Chicago Press, 1981.
- Weil, Simone (Émile Novis), “L’Iliade ou le poème de la force (I y II)” en *Cahiers du Sud*, Vols. XIX-XX, Ns. 231-232, enero de 1941.
- , *La pesanteur et la grâce*, París, Plon, 1948/2012.
- , “The Power of Words” en *Simone Weil. An Anthology* (ed. Siân Miles; trad. Richard Rees), Nueva York, Weidenfeld and Nicholson, 1932-1936/ 1984, pp. 218-38.
- , “L’amour de Dieu et le malheur” en *Pensées sans ordre concernant l’amour de Dieu*, Barcelona, Gallimard, 1942/2013.
- Wellek, René, “Genre Theory, the Lyric, and *Erlebnis*” en *Discriminations: Further Concepts of Criticism*, Yale University Press, New Haven, 1967/1970, pp. 225-252.
- Wazen, Abdo, “Saniyah Ṣāliḥ al-‘ā’idah min leyl... Muḥammad al-Maḡūṭ” en *Jehat al-Shir* <http://www.jehat.com/ar/DaftarAfkar/2005-1/Pages/a_w.html>, Enero 2005.
- Wittgenstein, Ludwig, “A Lecture on Ethics” en *The Philosophical Review*, Vol. 74, N. 1, Duke University Press, 1930/1965, pp. 3-12.
- Zumthor, Paul, *Essai de poétique médiévale*, París, Seuil, 1972.