

2017-06

Más allá del alma. El derramamiento del alma en la escritura poética

Balvanera-García, Yarib

Balvanera-García, Y. (2017). Más allá del alma. El derramamiento del alma en la escritura poética. Tesis de maestría, Maestría en Filosofía y Ciencias Sociales. Tlaquepaque, Jalisco: ITESO.

Enlace directo al documento: <http://hdl.handle.net/11117/4706>

Este documento obtenido del Repositorio Institucional del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente se pone a disposición general bajo los términos y condiciones de la siguiente licencia: <http://quijote.biblio.iteso.mx/licencias/CC-BY-NC-2.5-MX.pdf>

(El documento empieza en la siguiente página)

INSTITUTO TECNOLÓGICO Y DE ESTUDIOS SUPERIORES DE OCCIDENTE

Reconocimiento de validez oficial de estudios de nivel superior según acuerdo secretarial 15018, publicado en el Diario Oficial de la Federación el 29 de noviembre de 1976.

Departamento de Filosofía y Humanidades
MAESTRÍA EN FILOSOFÍA Y CIENCIAS SOCIALES



MÁS ALLÁ DEL ALMA. EL DERRAMAMIENTO DEL ALMA EN LA
ESCRITURA POÉTICA.

Tesis que para obtener el grado de
MAESTRO EN FILOSOFÍA Y CIENCIAS SOCIALES

Presenta: Yarib Balvanera García.

Director: Mtro. Carlos Sánchez Romero.

San Pedro Tlaquepaque, Jalisco, junio del 2017.

Para mi papá Felipe y mi mamá María,

Mi hermana Deya,

Y mis maestros.

Índice

Introducción.....	4
1.- Preludio	7
- Rasgar el silencio. Abrirse hacia lo poético	7
- Comenzar: historia y metáfora	21
2.- Más allá del alma. El derramamiento de lo invisible hacia lo literario	36
- El alma y lo pre-literario	36
- El alma, una mariposa muda	43
3.- Estremecimientos del alma. La inspiración y el suspiro	53
- Inspiración y escritura	53
- El <i>topos</i> del encuentro: la cuenca del alma	60
-La flecha del suspiro: inspiración y corporalidad	67
4.- El recibimiento. Entrar en sí mismo.....	79
- El misterio que nos completa: el misticismo de la poesía.....	81
- La transfiguración. El designio y la voluntad	86
- La sangre poética. El poeta al final del camino.....	92
- El nombre lo entregan las palabras	95
5.- Amanecer al mundo	98
- La oscuridad, el desierto. La luz, el mundo	103
- Señales entre la niebla. La aparición del fantasma.....	111
Reflexiones finales.....	116
- El árbol poético.....	116
- Filosofía y libertad. El ejercicio filosófico: filosofar-se.....	118
- Árboles caminantes.....	120
- La llama oscura.....	121
- Bibliografía.....	126

Introducción

Esta tesis nace junto conmigo o al menos viene a dar cuenta de un nacimiento que comenzó antes de que yo tuviera conciencia de ello. Por eso este trabajo consiste en una escucha y una entrega. En este ejercicio me he decidido finalmente a escuchar aquel murmullo que durante tanto tiempo ha estado a mi lado pero que encontraba en mí una escucha sólo entreabierta. Abrirse a escucharlo significó entregarse a la tarea de poetizar para que todo lo vivido interiormente pudiera al fin escapar como metáfora. Esa entrega trae la serenidad de respirar el perfume que matiza buena parte de mi historia. Respirar ese perfume quiere decir enervarse, ser poseído por la poesía para que ella pueda terminar de nacer en uno y que uno pueda terminar de nacer en ella; por eso ésta es una tesis de un nacimiento, gracias al cual poesía y poeta han venido al mundo.

Por eso la raíz de este trabajo es la necesidad personal de llevar a la palabra mis vivencias del don poético, vivencias que abren la pregunta filosófica y el nombrar poético, dos cosas que trato de llevar hasta donde me es posible a la palabra, porque sólo ella puede hacer aparecer esas experiencias espirituales que su creador vive constantemente en su interioridad más profunda. Esta necesidad de escribir tiene que ver con que la escritura es una de las cosas que puede dar testimonio de lo que uno es, de manera que si se es poeta uno ha de poder reconocerse en lo que escribe, en ese don que al escribir se va transformando en palabras.

Se trata entonces de una reflexión filosófica y de un ejercicio poético al mismo tiempo y no de una mera reflexión sobre la poesía. Ejercicio poético porque es la experiencia que está en la base de todo el trabajo y también porque tal ejercicio implicó echar mano de ese don de poetizar puesto que la expresión de la vivencia poética no cede a otro lenguaje más que al que ella misma se da, de ahí que el lenguaje de este trabajo sea en gran parte metafórico. Pero también es una reflexión filosófica porque no queda únicamente en el mero nombrar poético sino que trata de revelar los entramados de la experiencia poética.

Así, desde mi experiencia poética, he decidido reflexionar sobre cuatro aspectos que a mi parecer representan los núcleos de la vivencia del don poético. Un don que comienza por vivenciar *el suspiro* como aquello en lo que se encarna la inspiración poética; el suspiro

notifica la inspiración y simultáneamente la inspiración es la vía por la que el don poético entra en el ser humano. La llegada del don poético por vía de la inspiración se experimenta como *la posesión poética*, en la que los seres humanos experimentan una especie de designio por parte del don poético que los posee y que al irlos poseyendo los va transformando en poetas. Esta posesión transfiguradora produce en las personas *el extrañamiento del mundo*, pues al ser elegido poeta queda como una “criatura aparte”, queda como algo extraño para el mundo y a su vez él queda extrañado ante el mundo porque su don lo distingue y aparta del resto de los seres humanos. Finalmente, sólo es posible superar esta situación de apartamiento con *la presentación de la obra de arte y la aparición del poeta en el mundo*, lo que significa la posibilidad de que el poeta abandone el espacio privado de la pura vivencia poética para colocarse, junto con su obra, en la esfera pública que es el lugar donde todos los humanos aparecen y se reúnen.

Con el título “Más allá del alma. El derramamiento del alma en la escritura poética” trato de congregar cada una de estas experiencias. Tal título da cuenta de cómo las actividades espirituales del poeta, oscuras e invisibles, pueden aparecer gracias a la metáfora que toma las apariencias del mundo para hacer visible lo invisible, al estilo de lo que Anaxágoras expresó con la frase “las apariencias son una visión de las cosas oscuras”.¹ Al mismo tiempo en el título de este trabajo se señala cómo estas actividades del espíritu que son siempre privadas pueden transformarse por medio del poetizar en una obra de arte que terminará por formar parte del mundo en vista de que incluso lo espiritual tiene necesidad de manifestarse como apariencia, tal como lo dice Hannah Arendt “los seres pensantes, que todavía pertenecen al mundo de las apariencias incluso después de haberse retirado mentalmente de él, sienten la *necesidad de hablar* y así manifestar lo que, de otra manera, nunca hubiera formado parte del mundo de las apariencias”.² Es decir que con este título se hace alusión a esa triple novedad que viene con el salto de reconocerse poeta, un salto del que este trabajo da testimonio, pues la primera y radical novedad es la de descubrir como vivencia la capacidad de hacer visibles las invisibles actividades del espíritu, algo que es potestad de los poetas. Otra novedad es la de comenzar en el mundo ya no únicamente como un ser humano sino como un elegido por el don poético, un escribiente, para así

¹C.S. Kirk, J. E. Raven y M. Schofield. *Los filósofos presocráticos. Parte I*. Madrid: Gredos, 1970, fr.510.

²Hannah Arendt. *La vida del espíritu*. Buenos Aires: Paidós, 2010, p. 120.

llegar a la novedad final que es la que experimenta ya no sólo el poeta sino el mundo que recibe al poeta recién llegado.

1.- Preludio: ³

Rasgar el silencio. Abrirse hacia lo poético.

Hay un pájaro azul en mi corazón.

Charles Bukowski

De aquí en adelante las palabras irán surgiendo como montañas que nacen de la tierra, en un nacimiento interminable y una vez terminado este trabajo, seguirán surgiendo desde las entrañas abismales igual que las estrellas surgen todas las noches en la oscuridad del cielo. Conjuramos, nuestro canto remueve las profundidades de la tierra, vuelven a escucharse los tambores ceremoniales, el ritual será continuado. La ceremonia trata de dar un lugar firme ante el devenir, pero es efímera, el mismo tiempo la deshace; como el tempano de hielo que desaparece en el océano, así perecen las ceremonias en el agua del tiempo. Tratamos de que nuestras ceremonias hagan de piedras angulares, ritos para dar lugar al comienzo, como quien levanta una oración cada mañana antes de iniciar el día porque sin ese ritual su día en realidad no ha comenzado aunque el sol ya haya vencido a la noche y haya reclamado para sí mismo el cielo. Ceremonias, archipiélagos de reposo y descanso, lugares donde la humanidad toma fuerza para seguir caminando hacia el horizonte que nos llama, como los islotes donde las aves toman un descanso en su vuelo migratorio hacia el otro hemisferio, así también nosotros nos detenemos, queremos conservar algo, hacer una pausa en el tiempo, en la historia; es imprescindible detenerse, iniciar, sentir que de verdad pusimos un pie en la tierra, iniciar algo en ella, hacer y dejar constancia de que algo nuevo fue

³Es necesario aclarar que este preludio no es aún el planteamiento de la investigación, sino que más bien tiene que ver con la narración de una especie de camino al foco, el cual describe la manera en que una interioridad –la mía– se abre paso hacia el lenguaje literario. Se trata así de una serie de experiencias poéticas que se revelan en la medida en que van siendo nombradas y escritas. Probablemente la dificultad para comenzar este trabajo tuvo que ver con que respecto de la poesía no hay un origen en cuanto tal y por tanto si no se sabe dónde comienza ella, tampoco se sabe cómo comenzar a hablar de ella. De ahí que para “comenzar” con este trabajo fueran necesarias dos cosas. Primera, hacer éste preludio como una piedra de toque que indicara una especie de comienzo. Segunda, distinguir entre las vivencias espirituales que implican siempre un proceso de reflexión personal y la biografía como una narrativa que es construida por los demás, en tanto que es la parte de mi vida que se desplegó en el mundo. Sin éste preludio, que dibuja un sendero luminoso entre la oscuridad de las vivencias poéticas, no habría sido posible comenzar esta tesis, sendero que comienza a dibujarse en la medida que asentí a reconocer a la escritura como el único modo en el que esas experiencias irían revelándose. La escritura libera, porque nombra: pone en palabras lo que antes no era sino una nebulosa de oscuras sensaciones.

comenzado para saber que no todo fue un vuelo interminable hacia el otro hemisferio, hacia la muerte, la de los seres humanos, generaciones y épocas. Ceremonia fúnebre o festiva, de siembra o de cosecha, de despedida o de recibimiento, magia que ocupa el lugar del misterio del comienzo y que nos ancla en una historia siempre amenazada de desvanecerse en las aguas del tiempo que todo lo sepulta.

La ceremonia da un lugar, ofrece, regala un pedazo de tierra, un nombre; pone en nuestras manos una porción del mundo cuando es de recibimiento y cuando es de despedida, recoge, vacía, libera, prepara el lugar para que quienes vienen lo ocupen. Hacemos ceremonias para que la novedad tenga su lugar y entre al mundo sin ser desconocida; cada novedad tiene un ritual que le permite aparecer ante los demás, aunque la mayoría de las veces lo novedoso es mera espontaneidad y sobre ella no se hará ritual alguno hasta que esta espontaneidad sea nombrada. Me detengo en la ceremonia porque preciso de un punto de partida para comenzar con mi propia tarea de poetizar y con este permiso ceremonial algo nuevo ha sido llamado aquí para su aparición: un iniciado del nombrar poético es llamado para que comparezca y se ponga en el centro del altar del *aparecer*, nicho donde cada cosa del mundo ha sido puesta alguna vez, porque en ese lecho se pone el mundo y sus cosas gracias a que “el mundo en el que nacen los hombres abarca muchas cosas, naturales y artificiales, vivas y muertas, efímeras y eternas; todas tienen en común que *aparecen* [...] en este mundo al que llegamos, procedentes de ningún lugar, y del que partimos con idéntico destino, *Ser y Apariencias coinciden*”.⁴ De ahí que este trabajo representa la expresión literaria de la experiencia del comienzo de un decir poético, una expresión que viene a hacer válido aquello que Arendt llamó *la naturaleza fenoménica del mundo*, en donde la primacía es siempre de lo que aparece, pues detrás de la apariencia no hay nada: algo que no aparece es algo que no puede ser y que únicamente será cuando haya aparecido, incluso “cuando estalla de repente una apariencia, es siempre en beneficio de otra, que asume por su cuenta la función ontológica de la primera”.⁵ El aparecer como

⁴ Hannah Arendt, *La vida...*, *op. cit.*, p. 43.

⁵ *Ibidem*, p. 50. Gran parte de la filosofía y la ciencia en general, han ido en sentido contrario a lo que plantea Arendt tratando de llegar al territorio que se encuentra detrás de las apariencias, con la promesa de que un día cruzarán el umbral de lo aparente para llegar a territorios desconocidos donde la última verdad habita. En esta búsqueda de tierras prometidas, filósofos y científicos se han esforzado en minar las apariencias que a ellos se les antojan como una especie de estorbo, una cordillera de montañas que desgraciadamente se interpone entre ellos y la verdad y la cual hay que cruzar, aunque con sorpresa descubren, y quizá con mala fortuna, que una nueva apariencia vuelve a “bloquear” el camino; mientras esta idea prevalezca, infinitos “obstáculos”

hecho común del mundo fenoménico significa que las cosas aparecen para “ser vistas, oídas, tocadas, catadas y olidas, ser percibidas por criaturas sensitivas dotadas de órganos sensoriales adecuados”.⁶ Sin embargo, hay además cosas que para aparecer necesitan ser expresadas como palabra. Tal es el caso de las experiencias poéticas que se escriben para que aparezcan, es decir, para ser leídas y percibidas por criaturas dotadas de sensaciones capaces de reconocer en lo escrito las marcas de la existencia propia debido a que también la existencia del ser humano tiene la necesidad de aparecer y ser parte del mundo porque “los seres vivos, hombres y animales, no sólo están en el mundo, *son del mundo*, y esto se debe precisamente a que son al mismo tiempo sujetos y objetos, perciben y son percibidos”.⁷

Me sería sumamente difícil *comenzar* a escribir; es decir, a hacer aparecer mis experiencias poéticas, sin atender precisamente a la escritura y al lenguaje como el modo en el que la invisibilidad de esas experiencias cobra apariencia en este mundo o como la manera en la que lo poético se ofrece y es recibido. De ahí la necesidad de preparar una entrada “ceremonial” a este trabajo, pues sólo haciendo una analogía con lo ritual podía prepararse el inicio y la aparición de la experiencia del poetizar. Con la ceremonia hemos dejado correr un río que había comenzado a fluir desde el nacimiento, de ahí que su manantial originario sea una ausencia, la ausencia del recuerdo del comienzo y “por raro que pueda sonar, esta historia mía empieza con mi ausencia o, dicho más prudentemente, con la ausencia de mi recuerdo y bajo la pérdida de mi conciencia de haber estado presente”⁸ en el momento de mi nacimiento como escribiente, motivo por el cual hay que recurrir al lenguaje metafórico, pero no entendido como una especie de retazo literario usado para remendar la ausencia de ese recuerdo primario, sino como un decir que expresa y pone ante mi mirada y la de los otros las marcas que ese comenzar fue dejando; marcas de eso que Sloterdijk ha nombrado como lo ya-comenzado, experiencia imprescindible a la hora de abordar el problema del comienzo en tanto que no es posible comenzar por el origen porque la condición del origen es siempre la de escapar incluso del lenguaje por ser anterior a él, nos dice Sloterdijk: “cuando comienza el lenguaje, el ser ya está ahí presente; y cuando

seguirán apareciendo frente a sus ojos, sin percatarse de que lo que “aparece” es lo que hay que atender y lo que más revela.

⁶ *Ibidem*, p. 43.

⁷ *Ibidem*, p. 44.

⁸ Peter Sloterdijk. *Venir al mundo venir al lenguaje. Lecciones de Frankfurt*. Valencia: Pretextos, 2006, p.40.

se quiere empezar con el ser, uno se hunde en el agujero negro de la ausencia de palabra”.⁹ Este agujero negro consume toda palabra y no queda sino referirnos a él con expresiones vagas que se disipan; los historiadores, poetas, cuentistas y ancianos que cuentan mitos lo enfrentan constantemente, nunca salen victoriosos; una muestra, como dice Octavio Paz “nos la dan los cuentos: ‘Una vez había un rey...’ o el mito que no se sitúa en una fecha determinada, sino en ‘una vez...’”,¹⁰ su intención de nombrar el origen se desvanece dando lugar a lo ambiguo y lo nebuloso; las expresiones sobre ese origen inasible se convierten en una especie de sondas espaciales que son devoradas por el agujero negro del comienzo, dardos metafóricos y narrativos lanzados al aire.

Ocurre lo mismo con el problema del origen de la poesía. El poeta se enfrenta constantemente a él, nunca se conocen las primeras letras del poema. Todo poema o toda prosa poética comienzan dos o tres palabras después. Lo que se inicia en la hoja en blanco es precedido por una escritura ya-comenzada en la vida del escribiente, su origen no es el comienzo, sino lo ya-comenzado. El poeta no hace sino continuar esa obra inscrita en su persona y le ocurre así porque “toda vida es tan receptiva a la escritura como una tablilla de cera, tan permeable como una película sensible a la luz. En este material nervioso se graban los caracteres inolvidables de la individualidad”.¹¹

Por eso este trabajo no comienza con las primeras palabras hasta aquí escritas sino con la vivencia poética, cuyo epicentro se encuentra en un labrado existencial pre-literario, motivo por el cual éste ejercicio de reflexión y escritura se me presenta como “esa sensación de poder comenzar que experimentan de un modo particularmente intenso en sus propias carnes los debutantes literarios [...] [y que] tiene su razón de ser en el ya-ser-comenzado de un texto existencial pre-literario”.¹² Así lo que pongo sobre el papel es la escritura que comenzó con el látigo de la vivencia poética que golpeó por primera vez, no sé cuándo, mi vida y cuyo resultado fue el grabado de una letra enigmática que permanece en ese enigma hasta que se la lleva a las primeras líneas poéticas o al trabajo de grado. Látigo cósmico que al romper la serenidad con su sonido de relámpago, labró los caracteres de un poema que se extiende durante toda la vida, al modo de un rosario existencial; motivo

⁹ *Ibidem*, p. 41.

¹⁰ Octavio Paz. *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e Historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972, p. 62.

¹¹ Peter Sloterdijk, *Venir...*, *op. cit.*, p. 19.

¹² *Idem*.

quizá también por el que los poetas sienten en la escritura un vínculo sagrado. Su escritura es la recitación de ese rosario existencial, esa existencia poética, entendida como una especie de criatura que nace de nuestra carne y cuyos brazos se extienden como venas lianas en nuestro cuerpo y nuestras preguntas. Criatura que al ser traída por el relámpago, despertó en la oscuridad y se agitó por primera vez removiendo el suelo de una caverna oscura llamada interioridad. Esta experiencia poética pertenece a una región pre-literaria cuya constatación primera no se da en las palabras sino en el cuerpo, en la carne, y que en algunos casos se va condensando en lo neumático, en el aliento y dada la intensidad con que estas vivencias se presentan podríamos decir que se trata de una especie de respiración al rojo vivo como el hierro que al ponerse sobre las llamas se enciende. Estas experiencias, si tienen suerte, vendrán a caer sobre las hojas donde se escribe y otras tantas no alcanzarán ni siquiera a ser palabra, se desvanecerán en un suspiro, en una exhalación. Estas sensaciones donde se nos revela una parte de nuestra existencia y que para algunos se convertirán en una existencia poética puesto que lograrán conjurarla poéticamente, son encomendadas a los poetas para que les den imagen y figura, haciendo uso de su habilidad para construir metáforas, pues la poesía no puede abrirse a otro lenguaje más que al que ella misma se da, por eso son los poetas los que con su oficio las salvan de quedar en la oscuridad de lo innombrado, puesto que “la metáfora, al salvar el abismo entre las actividades mentales interiores e invisibles y el mundo de las apariencias, fue sin duda el mejor regalo que le pudo hacer el lenguaje al pensamiento y, por lo tanto, a la filosofía, pero en principio la propia metáfora es poética, no filosófica”.¹³

El pensamiento vivificado por el lenguaje metafórico salva el abismo entre lo interior invisible y el mundo de las apariencias; aunque la metáfora no está limitada sólo a hacer aparecer las actividades mentales. Su otra gran encomienda es la de hacer visibles las sensaciones, salvar la distancia entre unas marcas existenciales y unas marcas gramaticales. Sin el regalo de la metáfora, la existencia sería incapaz de pintar su rostro invisible, permaneciendo así en su palidez fantasmal, dejándonos únicamente con la mera sensación de existir sin las palabras que nombran y visibilizan esa sensación. Y por ello alguna vestidura hay que darle a nuestra existencia, quizá alguna piel, puede ser cualquier cosa, porque para hablar de ella hay que hacerlo poéticamente, no seguirá ni atenderá a ningún

¹³ Hannah Arendt, *La vida...*, *op. cit.*, p. 128.

otro lenguaje. Gracias al pensamiento podemos “mirar” el alma, al expresarla con metáforas. En el *diálogo silencioso de uno con uno mismo*, el alma aparece como imagen, cuando el diálogo hace contacto con nuestras oscuridades mudas carentes de imagen y de palabra, por vía del pensamiento, se nos revelan los arañazos, hendiduras, cortes y muescas que la vivencia poética ha dejado en la interioridad; son vistos al vuelo del pensamiento silencioso que sigila las penumbras, imagen tras imagen se van encendiendo en la oscuridad los canales y extensiones por donde escurre la lava de un antiguo pero activo volcán, hilos, rasguños incandescentes que se ramifican y se pierden en el horizonte de nuestro interior.

Sólo por la escritura, continuación de un arado existencial, y por el pensamiento que revela ese campo, podemos tomar esas marcas y traerlas a este preludeo como prueba de que es poéticamente como ella viene a cobrar presencia en el mundo y, al mismo tiempo, dar con estas marcas escritas un testimonio de cómo la actividad del pensamiento puede visibilizar las marcas dejadas por la vivencia poética.

Para el oficio poético se dispone de las imágenes, sonidos, olores y texturas que hay en el mundo; se pueden recoger los componentes necesarios para ese trabajo: los botones de flor, el canto de los pájaros, los aromas de los perfumes y el tacto de las texturas y por eso florecerá, cantará, perfumará y tocará tanto como la poesía misma lo requiera. Ante esa riqueza fenoménica el poeta puede caer en la tentación de buscar una metáfora que sea el rostro, el sonido, el olor o la textura auténtica y única de la experiencia poética y en eso se le puede ir toda la vida porque ella no tiene un rostro permanente, cada vez que se presenta escoge una máscara, una canción, un perfume o una piel, siempre distinta. En este ir y volver, en este cambiar siempre de rostro, las metáforas se convierten en viajeras aladas que siempre traen sobre sus alas su preciosa carga, su poder es el de revelar en cada viaje al interior una marca distinta; como mineras las metáforas van y vienen, descienden y ascienden, regresan con sus pequeños vagones llenos, aunque siempre van y regresan por caminos distintos, caminan por senderos que ya estaban ahí, pues desde antes ya habían sido comenzados; marcados, aunque el destino de tales senderos no lo conoce nadie se trata de un camino sin fin que no se termina nunca de conocer, sólo se sabe que el destino de ese camino nos destina a escribir.

Escritura y pensamiento se unen de un modo inextricable, pero gracias a que el pensamiento puede elaborar las metáforas que visibilizan las marcas es posible que el poeta

pueda ser un desenterrador de sus propias experiencias, pues es indudable que poesía y pensamiento también están entreverados. Por eso palabras como escarbar, arar, hurgar, arañar, excavar, tendrían que ser palabras familiares a todo pensador, a todo arqueólogo de la interioridad, a todo escribiente. Así el pensamiento que nombra tiene siempre la necesidad de mostrar sus descubrimientos y cuando quiere mostrarlos es él el que llama, algo que Heidegger ya había señalado porque “nombrar es una manera de llamar [...] el llamar viene ya en verdad de aquel lugar hacia donde se dirige la llamada. En el llamar está en juego un originario llegar”.¹⁴ Así el susurro del pensamiento que nombra y que por tanto visibiliza nos requiere en la parcela de las vivencias poéticas, ahí hemos de presenciar el milagro de poder ver las imágenes de nuestra experiencia poética, una obra de la cual la mayoría de las personas solo ha escuchado historias. Guiados por el pensamiento contemplamos en imágenes la existencia del poeta que, al quemarse en la actividad pensante, revela que hay en ella el labrado de unos signos, ahí se inscribió la experiencia poética que tomará la imagen de la luz de las estrellas o el sonido del viento, el color de las plantas o el canto de los animales, los signos que la experiencia poética necesita para expresarse se encienden en la actividad pensante. Lo que ha labrado la vivencia lo ha hecho visible el pensamiento.

Según Arendt –siguiendo a Platón– desde Grecia la actividad pensante ha sido “‘el diálogo silencioso que tenemos con nosotros mismos’ [...] [y que] sólo sirve para abrir los ojos del espíritu”.¹⁵ El pensamiento al ser este *diálogo de uno con uno mismo* no puede evitar alimentarse de una raíz personal y con esto no deberíamos permitirnos el olvido de que “una vez, personalidad significó no el alma, sino la máscara del alma [a través de la cual resonaba, *personare*]”.¹⁶ Sin esta cavidad acústica que es *nuestra* cavidad no sería posible la resonancia del pensamiento, porque todo resonar ha de ser un resonar de la persona y no hemos de confundir este resonar con los ecos del mundo. Sloterdijk ha coloreado en lo gris de nuestra época el carácter personal del pensamiento y ha denunciado de paso una tradición filosófica que trata de procurar la subsistencia de árboles flotantes desenraizados del suelo personal: filosofías “puras”. Él ha dicho que es Nietzsche –quien por cierto no coloreaba sino que teñía con sangre– quien nos ha mostrado en *Más allá del*

¹⁴ Martin Heidegger. *¿Qué significa pensar?* Madrid: Editorial Trotta, 2010, p. 205.

¹⁵ Hannah Arendt, *La vida..., op. cit.*, p. 32.

¹⁶ *Ibidem*, p. 128.

bien y el mal la ineludible raíz personal de la filosofía. Y así nos dice que fue él a quien poco a poco se le fue revelando “qué es lo que ha sido hasta la fecha toda gran filosofía: la autoconfesión de su autor y una especie de *memories* [memorias] no queridas y no advertidas”.¹⁷ Si escucháramos esta frase con algo de nuestra honestidad, se abriría en la historia de la filosofía una chimenea chorreante de lava ardiente incluso en aquellos sistemas filosóficos que nunca han tenido su raíz en la actividad volcánica. Si se atendiese a esta crítica ella tendría suficiente fuerza para levantar una gran ola de tinta que acorralaría a los filósofos que temen manchar el blanco lienzo de su filosofía. Si se atendiera a Nietzsche, las secuoyas filosóficas –árboles sublimes que se despliegan en la historia de la filosofía y que presumen de inamovibles, casi imposibles de derrumbar por su ser robustos y de gran tamaño– se marchitarían y una parte de la tradición filosófica de Occidente recibiría una estocada al no haber permitido que entre sus ideas se extiendan unas raíces propias que nutran a cada parte de la obra. Sloterdijk insiste en esa autoconfesión de la que habla Nietzsche en *Más allá del bien y el mal*:

Si esta frase de no poca trascendencia histórica consiguiese el asentimiento general, no tendría más remedio que transformar radicalmente todo lo que hasta ahora se ha llamado filosofía. Es más, obligaría al oficio del filósofo a marchar por un camino en el que todo pensador tendría que convertirse en el autobiógrafo de su propio pensamiento[...] Sin embargo, como es sabido, de un giro semejante en la filosofía tras Nietzsche poco hay que decir. Al contrario: uno tiene necesariamente la impresión de que desde la nota de Nietzsche en el siglo sólo se han consumado los impulsos más poderosos hacia la despersonalización del pensamiento. Cuán lejos ha llegado entre los filósofos esta borradura de las huellas confesionales y autobiográficas, en sus textos puede apreciarse desde Husserl y Carnap, desde el primer Wittgenstein y los filósofos analíticos, así como en todo lo que ha seguido hasta el día de hoy: paisajes lunares conceptuales y vacíos de todo componente humano.¹⁸

Tengamos cuidado de que la filosofía no se convierta en un panal sin abejas. Y más aún, evitemos la tentación de construir un panal cuya perfección las asfixie. Pues quién sino ellas elaboran la miel y fecundan las plantas. Nuestra época no puede olvidar la lección a cuyos escenarios aún asistimos, escenarios donde aún acontecen “crímenes de lógica”.¹⁹ Los últimos dos siglos nos dieron muestra de ello, una filosofía depurada fueron los sistemas metafísicos del siglo XIX donde aún eran cachorros de depredador, “una forma de

¹⁷ Friedrich Nietzsche. *Más allá del bien y el mal*. Madrid: Alianza Editorial, 1979, p. 26.

¹⁸ Peter Sloterdijk, *Venir...*, *op. cit.*, p. 66.

¹⁹ Albert Camus. *El hombre rebelde*. Buenos Aires: Losada, 1979, p. 9.

‘organización total’ en un nivel todavía teórico”;²⁰ sin embargo, el comienzo del siglo XX los verá desarrollados con garras y dientes perfectamente diseñados para la presa humana; se convirtieron en sistemas de dominación total y junto con su necesidad de fundamentación absoluta, trajeron también la posibilidad del mal absoluto. Paisajes conceptuales y vacíos de componente humano dice Sloterdijk ¿Qué describe este enunciado sino el paisaje de una filosofía inhóspita? Campos, cautiverios controlados donde los animales de presa abandonan su rapiña. En el siglo XX ‘el hombre’ se hundió en las trincheras enfangadas, fue hecho pedazos o mutilado por granadas”²¹ poco a poco el humo y polvo de los siglos pasados se extendió como una sombra hasta nuestros días y con ella se mantuvo aún la idea de que “quizá baste con permanecer lógico hasta el fin”.²² Pero ya no “se trata de lo que no es posible, o más bien de hacer posible lo que no lo es”.²³ En la búsqueda de una verdad absoluta, la filosofía ha pretendido quedar absuelta de todo, depurarse, ¡hacer limpieza!, pero ¿puede ella quedar absuelta de la experiencia personal? Hablar de la raíz personal de la filosofía no debe confundirse ni reducirse a un mero psicologismo sino comprenderse como el lecho donde se acrisolan los embates de todas las épocas, pues tienen que ser los seres humanos quienes piensen la historia y no la historia lo que piensa a los seres humanos. Que fuera la historia quien pensara a los humanos ¿a qué nos llevó? Y si lo que nos piensa es la historia ¿qué queda por pensar? No hay más que formarse y marchar según sus promesas, pero ante esto ¿no sería nuestra propia vida lo más inmediato? ¿No es la vida propia lo suficientemente importante como para pensar sobre ella? Y no porque el mundo y los demás no tengan importancia, sino porque es en nuestras vidas individuales donde los otros se hacen presentes, si no nos ocupamos de ganar nuestra individualidad ¿qué caso tiene estar entre los demás? Estar entre otros que ante la falta de individualidad son otros exactamente iguales a mí, significaría formar parte del espectáculo de la uniformidad, ser parte de una marea que va y viene en un movimiento rutinario abominable. Si lo más importante no es lo inmediato de la vida –que es lo primero que tengo conmigo– cabría entonces preguntarnos, poniendo la mano de nuestra honestidad sobre un hierro ardiente, si se puede confiar o no en las promesas de una fundamentación

²⁰ Gianni Vattimo. *Introducción a Heidegger*. Barcelona: Gedisa, 2002, p. 86.

²¹ Peter Sloterdijk. *Crítica de la razón cínica*. Madrid: Siruela, 2003, p. 617.

²² Albert Camus. *Calígula*. Madrid: Alianza, 1981, p. 18.

²³ *Ibidem*, p. 26

universal, pues tal promesa hunde su justificación en poner como su finalidad la preocupación por los problemas del mundo, pero ¿que no aparecen los problemas del mundo en las vidas de los seres humanos? Añadiendo que se trata de los seres humanos y no de “el ser humano”. Si la filosofía se depura, no podrá enseñar la lección de que vaciados de todo componente humano nos es imposible reconocer en los otros nuestros límites; sólo desde el vacío se puede estar absuelto de todo, pero así también todo está permitido. Una personalización de la filosofía suena chirriante e incómoda ante las promesas astutas de los siglos pasados y aún las del nuestro, invita a otro modo de filosofar, pero también cuestiona nuestras seguridades filosóficas; hay que hacer sonar el yunque nietzscheano una vez más: “en el filósofo [...] nada absolutamente nada es impersonal; y especialmente es su moral la que proporciona un decidido y decisivo testimonio de *quién es él* [...] es decir, de en qué orden jerárquico se encuentran recíprocamente situados los instintos más bajos de su naturaleza”.²⁴

Dado que el pensamiento no puede prescindir de su carácter personal, todo pensar es un pensar nuestras experiencias, revelarlas; traerlas al mundo de las apariencias, es tarea del pensamiento. De ahí que quienes revelan la existencia desde el lenguaje sean los filósofos y los poetas. Desde Heidegger se ha proclamado que “filosofía y poesía; no eran idénticas, pero emanaban de la misma fuente: el pensamiento”.²⁵ De esta manera filosofía y poesía desentierran poéticamente nuestras marcas y aquí ambas se encuentran en un lugar común: el lenguaje, que aunque también es vehículo expresivo de la filosofía, es originariamente poético: “la poesía habla de las marcas realizadas a fuego en el alma, de los caracteres grabados bajo la piel [...] ahí donde estaba el tatuaje ahora debe advenir el arte [...] ahí donde estaba la marca a fuego ha de nacer el lenguaje”.²⁶

Ahí donde estaban las marcas se da su derramamiento hacia el lenguaje confesional y esto no habría que verlo con menosprecio sino con la honestidad de apreciar una vida, la de una persona, el proferir con palabras una narración de nuestra existencia; ahí se abre el lugar para la inauguración de un torrente discursivo que es continuación de nuestro flujo existencial. Palabra y existencia descubren su íntima e inextricable conexión; la palabra hace de surco para el fluir de la existencia porque la confesión “es el lenguaje de alguien

²⁴ Friedrich Nietzsche, *Más allá...*, *op. cit.*, p. 27.

²⁵ Hannah Arendt, *La vida...*, *op. cit.*, p. 34.

²⁶ Peter Sloterdijk, *Venir...*, *op. cit.*, pp. 20-21.

que no ha borrado su condición de sujeto; es el lenguaje del sujeto en cuanto tal”.²⁷ Es el decir, el lenguaje confesional revela a la persona más auténticamente, pues abre un camino para la exposición de las marcas y con esto las fracturas entre la experiencia y el hablar se reducen, aunque no desaparecen. En la confesión cada marca tiene algo que decir, hablamos de ellas o porque nos queman la carne o porque queremos conocer su rostro, el agua fresca de la confesión calma el trabajo de los hierros al rojo vivo. La escucha de una confesión no es exposición vituperada por la publicidad, sino presentación de unas marcas ajenas que nos obligan a palpar las propias, revivir las cicatrices que muchas veces creemos muertas; ella misma *nos* revela en el doble sentido de la expresión: revela al que habla y hace revelarse al que la escucha, nadie se pone frente a una hoguera sin sentir su calor. “Cuando leemos una confesión auténtica sentimos repetirse aquello en nosotros mismos y si no lo repetimos no logramos la meta de su secreto”²⁸ y algo más: “la confesión, al ser leída, obliga al lector a verificarla, le obliga a leer dentro de sí mismo, cosa que el lector curioso no quiere por nada, pues él iba para mirar por una puerta entreabierta, para sorprender secretos ajenos, por una falta de preocupación y se encuentra con algo que le lleva a mirar su propia conciencia”.²⁹ La confesión al ser el lenguaje de la persona en cuanto tal y al ser experiencias íntimas lo que se revela, es fuego ardiente y tinta penetrante. No se puede leer sin acalorarse o abochornarse, así como tampoco se puede pasar sus páginas sin mancharnos los dedos con el color de esa tinta; en ella podemos desengañarnos de nuestra cáscara y saber si alguna parte de la fruta está buena o podrida. Así la escucha de la confesión al pedirnos palpar nuestras propias marcas también nos pide el ejercicio del pensamiento, poner en marcha aquello que nos revela más profundamente. Esta conexión entre la escucha de una confesión y el pensamiento es lo que salva a la lectura de quedar en un mero ejercicio de recitación, gracias a que nos pide la resonancia interior, dialogar con nosotros mismos. Necesitamos volver a ser aquel Dos-en-uno del que habla Arendt puesto que “siempre se necesitan al menos dos tonos para producir un sonido armónico”.³⁰ La

²⁷ María Zambrano. *La confesión: género literario y método*. México: Cuadernos de filosofía de Luminar, 1943, p.13. Aunque Zambrano usa la palabra “sujeto” por mi parte prefiero hablar de persona, pues la palabra “sujeto” puede confundirse fácilmente con el sujeto racional moderno, noción que presenta muchas dificultades a la hora de recoger las experiencias poéticas.

²⁸ *Ibidem*, p. 14.

²⁹ *Ibidem*, p. 23.

³⁰ Hannah Arendt, *La vida..., op. cit.*, p. 205.

escucha de la confesión pide a la persona atender a su sentido más profundo, *personare*. Dice Arendt a propósito del Dos-en-uno:

Pues nada puede ser sí mismo y a la vez para sí mismo, sino el dos-en-uno que Sócrates descubrió como la esencia del pensamiento y que Platón tradujo al lenguaje conceptual como el diálogo silencioso (*eme emauto*) del yo conmigo mismo. Pero, una vez más, la actividad pensante no constituye la unidad, ni unifica el dos-en-uno; más bien al contrario, el dos-en-uno se convierte otra vez en Uno cuando el mundo exterior se impone al pensador e interrumpe con brusquedad el proceso de pensamiento; entonces, cuando se le llama por su nombre desde el mundo de las apariencias, donde es siempre Uno, es como si las dos partes en las que le ha escindido el proceso de pensamiento se fundieran de nuevo en una.³¹

La escucha de la confesión escrita nos escinde, obliga a una resonancia interior donde los tonos producidos dependen de la marca en la que el sonido del diálogo resuena; sin duda, puede traer armonía, encontrar lo dulce en lo dulce, pero también puede hacer sentir en lo dulce lo amargo. La confesión al hacer resonar los dos tonos elementales: yo y yo mismo, descubre la armonía o el conflicto del que la atiende; se puede encontrar a ese amigo o enemigo que Aristóteles había descubierto: “Aristóteles, al hablar de la amistad, observó que ‘el amigo es otro yo’; algo que quiere decir ‘puedes tener con él un diálogo del pensamiento tan bien como contigo mismo’”.³² La raíz personal del que escribe y confiesa toca con el resonar del pensamiento del que escucha lo que lee, ambos tienen en común la resonancia, tanto la una como la otra necesitan de la máscara, *personare*.

Una filosofía que no sea capaz de producir la conexión entre ambas raíces corre el riesgo de quedar en un mero ejercicio de recitación de palabras incapaces de lograr una acústica elemental; nada de lo leído puede resonar en el interior, porque las palabras leídas fueron hechas sin una caja de resonancia. La filosofía como instrumento musical precisa de ser tocada, no basta con admirar y describir las cualidades del instrumento, no es un objeto que pueda mirarse desde lejos. Nadie prueba un caramelo porque quiere únicamente hablar de sus maravillosas cualidades sino para sentir el dulce derretimiento de su sabor en la boca; algo semejante tiene que ocurrir con el ejercicio filosófico, hay que experimentarlo

³¹ *Ibidem*, p. 207.

³² *Ibidem*, p. 211.

como una especie de dulce derretimiento para *saber/descubrir* desde el criterio del amor a la sabiduría si en nuestra vida el mal o la bondad pueden tener o no presencia. Todo filosofar tiene en su base ese amor a la sabiduría y por lo tanto no se puede filosofar desde la base del mal pues el mal no es amor, no puede fundar la necesidad amorosa de saber: “el amor como *eros* es ante todo una necesidad: desea lo que no tiene. Los hombres aman la sabiduría y, por lo tanto, comienzan a filosofar porque no son sabios”.³³ Por eso no es la ley sino la capacidad de pensar lo que determina que las personas hagan el bien y no el mal puesto que “los objetos de pensamiento sólo pueden ser cosas dignas de amor: la belleza, la sabiduría, la injusticia, etc., la fealdad y el mal están excluidos, por definición, de la empresa del pensar”,³⁴ de tal modo que “los hombres que no aman la belleza, la justicia y la sabiduría, son incapaces de pensar, igual que, a la inversa, los que aman el examen crítico y, por tanto ‘filosofan’ serían incapaces de hacer el mal”.³⁵

El lenguaje tectónico de la confesión al chocar con la otra existencia también tectónica produce temblores, escinde y da lugar al Dos-en-uno necesario para la actividad pensante, por eso la filosofía no puede ser una mera exposición de “intimidades”. Quien crea que la confesión es una puerta entreabierta, puede abrirla completamente; encontrará una habitación vacía; si no se posee una existencia tectónica no se conocerá lo que viene desde las profundidades, lugar en donde todos los temblores nacen; si la lectura no estremece lo profundo nos deja igual que cuando comenzamos a leer, nada se removió porque no hubo sismo alguno. La confesión no sólo hace visible la existencia sino que puede traer una nueva forma de existir porque también se confiesa cuando se desespera y se quiere ser otro “la desesperación es de lo que se es. La esperanza es de que algo que todavía no se tiene aparezca”.³⁶ Quien viene a confesarse viene a nacer, a lograr una desgarradura de la placenta existencial, a derramar lo que se ha sido para ser algo auténticamente distinto de ese desgarramiento: “nace el sujeto, eso que llamamos yo. En realidad hemos adquirido nombre propio [...] se es y uno para siempre”.³⁷ Y al ser la confesión un evento lingüístico-tectónico es ella la que nos da nuestro nombre más auténtico, otro nombre que no es aquel con el que el mundo nos designa sino el que nos revelamos a nosotros mismos, esa palabra

³³ *Ibidem*, p. 201.

³⁴ *Idem*.

³⁵ *Ibidem*, p. 202.

³⁶ María Zambrano, *La confesión...*, *op. cit.*, p. 15.

³⁷ *Ibidem*, pp. 35-36.

nueva que nos abre a la novedad del nacimiento debido a que la confesión “muestra el carácter que ha de tener la verdad, verdad de la que puede vivirse”,³⁸ podríamos decir que es nacer a la verdad y de verdad nacer.

³⁸ *Ibidem*, p. 37.

Comenzar: Historia y metáfora

El aedo canta para los hombres y los dioses aquello que la Musa, Mnemosine, que vela por la memoria, le ha inspirado. La musa otorgó al aedo un mal y una gracia; le privó de la vista y le dio dulce voz.
Homero

La experiencia poética no puede tomar la forma de un relato histórico porque no es historia. Ella en sentido estricto es revelación que se hace en una imagen hecha de palabras, imagen que despierta en los lectores sensaciones y movimientos interiores; por eso la poesía no es mera contemplación, sino producción de una vivencia espiritual. El lenguaje usado para expresar las vivencias espirituales íntimas es distinto del lenguaje usado para hablar de lo histórico; uno hace aparecer la interioridad invisible, el otro les da forma de relato a las acciones de las personas, por eso “los poetas no tienen biografía. Su obra es su biografía”.³⁹ En otras palabras los poetas carecen de eso que Arendt llamó *contigüidad* que es el ser humano en una situación donde “vive en presencia de y junto a otros”⁴⁰ y para lo cual se requiere el mundo; sin embargo, en la vivencia poética el poeta está fuera del mundo atendiendo únicamente a su espíritu, por lo que en ese momento no está en presencia de los otros ni viviendo junto a ellos y, por lo tanto, el poeta no tiene historia porque la historia se da siempre en el mundo y con aquellos que lo habitan. Para que la historia sea posible se necesita que los otros participen y que alguien contemple a los participantes; en cambio, la vivencia poética es tan privada que se da sin intervención de los otros y aún sin que otros puedan contemplarla; al ser interiores las vivencias espirituales no pueden ser contempladas porque nadie puede asomarse al interior del que las vive. Ante la ausencia de los otros y la imposibilidad de que sean contempladas no puede haber una historia de las vivencias espirituales, su carácter de privacidad impide que éstas se desplieguen por el mundo y, por lo tanto, hablar de una historia de ellas, no tiene sentido.

Es cierto que puede haber una biografía del poeta pero no una biografía de la vivencia poética. La biografía está en el mundo, es la persona que se ha desplegado en él; en cambio, la vivencia poética pertenece al campo de la vida interior del poeta. Y lo que se llama biografía no es sino el relato que otro hace del poeta desde el mundo, pero no es nunca el escribiente hablando de él mismo en el sentido de describir o expresar su

³⁹ Octavio Paz. *Los signos en rotación y otros ensayos*. Barcelona: Altaya, 1995, p. 106.

⁴⁰ Hannah Arendt. *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós, 2003, p. 235.

interioridad. Las biografías hechas por los biógrafos suelen limitarse a un bosquejo cronológico de la vida del personaje biografiado, una especie de mapa de su vida social y familiar y el lugar que ahí tomó su tarea intelectual, no llega más allá. La persona no puede ser atrapada en la biografía, en las biografías solo vemos fantasmas, pues la biografía no es el lenguaje de la intimidad sino el de la narración histórica.

Este parece ser el “jaque” de la historia a los poetas: por el hecho de no poder comenzar a hablar de sus vivencias poéticas como una historia, las vivencias se pueden expresar como poemas pero no se pueden contar como las historias. El poeta puede tratar de evocar los momentos en los que comenzó a escribir, los primeros años; tratar de ubicar en el tiempo sus inicios como escribiente, pero eso es solo un dato para la cronología del tiempo. El poeta se enfrenta a que el comienzo de su poetizar no es un comenzar histórico, no hay una crónica de cómo “aprendió” a escribir. Aunque con el tiempo se va mejorando en el oficio la capacidad de escribir es algo que se descubre, razón por la cual su comienzo no es asunto de una autobiografía que nos revele ese momento preciso en que el poeta comenzó a serlo y “si queremos emprender [en la autobiografía] una búsqueda de un comienzo absoluto, no tardaremos en caer en un movimiento sin fin [...] sólo podemos barruntar su comienzo de un modo retrospectivo, desde el final. El comienzo real para nosotros nunca aparece más que en los resultados de su ser-ya-comenzado”.⁴¹

El poeta se da cuenta de que sus vivencias poéticas no tienen la forma de una historia, porque toda historia necesita a los actores y al espectador entendido como aquel que le da forma de relato a las acciones cuyo “lugar en este mundo, y su ‘nobleza’ solo consisten en no participar en lo que acontece, sino limitarse a observarlo como si se tratase

⁴¹ Peter Sloterdijk, *Venir...*, *op. cit.*, p. 17. Una de las dificultades de esta investigación fue la de no poder hacer esta distinción entre el comienzo y lo ya-comenzado, ello fue un constante no poder avanzar; proceso que duró al menos los dos años durante los que cursé las materias de maestría, aunque tal inquietud venga de varios años atrás. Lo complejo de esto fue el hecho de que aquello que daba que pensar no era algo que se pudiera “objetivar” fuera de mí como ocurriría con un trabajo etnográfico o con un problema referente a un concepto filosófico, tampoco era, por ejemplo, una investigación que comenzara por el asombro ante un problema de nuestra época o ante una interrogante de la historia de la filosofía. En mi caso aquello que me inquietaba estaba encriptado como vivencias espirituales y es aquí donde surge la complicación mayor respecto a la historia. Podríamos decir que quien investiga algo “fuera de sí mismo” es un espectador; por tanto, el investigar se convierte en una narración de dicha contemplación, pero en el plano de la interioridad estas herramientas presentan dificultades porque ¿cómo puedo ser espectador de mí mismo? Y más aún ¿puedo narrarme a mí mismo? Podríamos anunciar un sinfín de cosas que nos llevan a la búsqueda y al preguntar, podría ser por ejemplo la historia, la sociedad, la política, la injusticia, el asombro, etc. Todas estas cosas están en el mundo de las apariencias ¿pero qué sucede cuando lo que nos pone en el camino del preguntar viene de la región de lo invisible y, por tanto, no se presenta como un “objeto” listo y puesto para ser contemplado, analizado sino como una vivencia sin nombre, sin imagen, ni lenguaje?

de un mero espectáculo”.⁴² Es decir que el espectador tiene frente a sí el mundo y aquellos que actúan en él representan el material a partir del cual construye sus relatos, ese es el oficio del historiador. He aquí una distinción entre actuar y comprender: “como espectador puede comprenderse la verdad de lo que versa el espectáculo, pero el precio es la retirada de toda participación de él”.⁴³ Si el espectador quiere presenciar el espectáculo del mundo necesita retirarse del espectáculo no ser parte de él, renunciar a la condición de actor.

Sin embargo este esquema parece quedar anulado a la hora de enfrentar el problema del lenguaje con el que se expresan las actividades espirituales, pues en ese caso no se está en la condición de un espectador sino en la de un artesano que hace metáforas para expresar lo vivido en carne propia y no en el mundo distante de nosotros. Si el poeta quiere contar lo vivenciado en su interioridad y no lo acontecido históricamente –que es el conjunto de las otras vidas y de la suya en relación con ellas– no queda más remedio que el camino de poetizar sobre tales vivencias, lo cual tampoco es una narración de la historia individual –la cual acontece en el mundo y forma parte del gran relato de la historia– sino más bien el nombrar las actividades interiores invisibles que acontecen en el campo de la “vida” interior de la persona. Arendt apunta en esa dirección y propone una distinción entre la historia individual (*Story*) y el gran relato histórico (*history*) del mundo:

El hecho de que toda vida individual, entre el nacimiento y la muerte, pueda a la larga ser relatada como una narración con comienzo y fin, es la condición prepolítica y prehistórica de la historia [*history*], la gran narración sin comienzo ni fin. Pero la razón de que cada vida humana cuente su historia [*Story*] y por la que la historia [*history*] se convierte en el libro de historias de la humanidad, con muchos actores y oradores y, aun así sin autor, radica en que ambas son el resultado de la acción.⁴⁴

Aun así el poeta –como todo ser humano– tiene una *Story* que es un relato tejido por “nosotros” y por los otros con los que vivimos y nos conocen; sus hilos son lo que decimos de nosotros y lo que los otros dicen sobre nosotros; por eso son siempre nuestros cercanos los que desde nuestra *Story* nos ubican en el mundo y, desde esta narración, nuestra vida toma un rumbo en el que los demás están de acuerdo en que así sea y, por tal motivo, podemos vivir entre ellos; perder este regazo significa, en la mayoría de los casos, quedar a la intemperie del puro presente. Bajo esa pequeña carpa de lo dicho sobre nuestra vida, la

⁴² Hannah Arendt, *La vida..., op. cit.*, p. 115.

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ Hannah Arendt. *De la historia a la acción*. Barcelona: Paidós, 1995, p. 105.

hipocresía no puede habitar, pues nuestros cercanos se encargarán de recordarnos nuestras acciones y el modo en el que llegamos y nos desplegamos en el mundo; así sucede en las familias y también en los pequeños grupos donde los vínculos entre sus miembros se han extendido larga y profundamente como las venas del cuerpo. Pero algo muy distinto de la *Story* es querer expresar el modo en el que me siento o el modo en el que estoy ante el mundo, el ejercicio de expresión de la interioridad pertenece a otro campo que no es el relato de mi *Story*, se trata más bien de una región pre-narrativa donde no hay relato sino exposición de unas marcas que hasta ese momento eran invisibles y que van llegando a las laderas de este mundo ayudadas por un decir esencialmente poético. La exposición de esas marcas al estar constituida por palabras puede llegar a confundirse con mi *Story*; de modo que es gracias a la metáfora que se hace posible revelar con mayor vivacidad las experiencias profundas y personales, revelar aquello que de no ser por la metáfora podría perderse en el mero relato biográfico, como luces que se apagan conforme avanza la corriente de la narrativa. En ese sentido, la metáfora, entendida como un lenguaje palpitante y más vivo, permite que los otros puedan vernos más próximos y ayudarnos más cercanamente en nuestra ubicación y cuidado en el mundo. Lo metafórico nos revela de manera más auténtica porque ofrece el lenguaje de nuestra sangre, lo más propio de nuestra persona.

Nuestra época en la que lo poético ha dejado de tener importancia y los grupos humanos atraviesan por una serie de procesos de deterioro y deshumanización ha producido personas desubicadas, pequeñas islas individuales que hacen de nuestra generación una gran masa que como un puñado de hormigas flota y es arrastrado por el agua. Lo espantoso de esto es que al empobrecerse las historias de los grupos se hace también difícil la construcción de cada pequeña *Story* y, por lo mismo, es difícil situarnos en el mundo para saber qué lugar es habitable o inhóspito para nuestra vida. Pero sea cual sea la *Story* que se construyó desde el lugar en el que aparecimos en el mundo, ésta es imprescindible; su función es la de las coletas de los papalotes, sin ellas damos vueltas por el aire y cualquier corriente nos lanza con violencia de un lado a otro sin lograr nunca la armonía de flotar y ser sostenidos por el viento. La otra cara del problema es que sin el ejercicio del decir poético las personas tampoco pueden hacer visibles sus marcas personales; es decir, pasar de la mera narrativa biográfica a la expresión de sus actividades espirituales y por tanto no

pueden decir desde la intimidad cómo quedan o cómo se sienten ante el mundo, el grupo o la comunidad. Hemos llegado quizá a un momento en el que la dificultad para nombrar las experiencias interiores se traduce en que las personas no pueden “decirse” y los otros no pueden “decirlos”, lo que se convierte en una especie de mutismo ante el abandono y la centrifugación del mundo y sin esta posibilidad de ir siendo recolocados en él, quedamos flotando sin dirección alguna.

Es distinto lo que ocurre con la *history*. Los historiadores con sus versos cuentan los ritmos del espectáculo de la historia, pero nunca tienen el poder de la ubicación como ocurre con la *Story*; es mentira que el “conocimiento” de la historia pueda abrir nuevos mundos. Lo que abre o reconduce hacia horizontes distintos son las acciones de las personas –siempre novedosas ante el recuerdo histórico– que siempre pueden comenzar algo nuevo y no la idea de que la historia enseña porque se repite, eso sería tanto como decir que la historia tiene leyes sempiternas, tampoco es verdad que “aquel que no conoce la historia, está condenado a repetirla”; pocas cosas tan dañinas como ésta. Una historia pensada desde la idea de la eterna repetición de las tragedias no permite nunca la salida del estanque fétido y lamoso en el que esa misma idea de historia nos ha colocado y en efecto estaríamos condenados porque el milagro del comienzo no podría nunca lavar el estanque. La condena en este sentido sería doble: estaríamos obligados a conocer una historia que por sí misma sería condenatoria y no conocerla sería estar también condenados, atrapándonos en la ciénaga de la fatalidad.

La historia no es el relato de una tragedia permanente, lo trágico es la historia entendida como ley de la fatalidad que por consecuencia se encarga de recoger los fatalismos ¿qué se han encargado de recordar estos historiadores? El veneno de la derrota y la desesperanza lo bebimos en los charcos de esa idea fatídica de historia, pero ¿no quedaría por hacerse la historia de lo que sobrevivió a ese fatalismo?, aquello que humildemente no quiso ser historiado ni ser puesto sobre esos oropeles, porque no se adhirió a los nervios de lo fatídico; por ejemplo, aquel que se desvaneció de la historia y que murió en silencio, sin ser recogido por ella y que lo prefirió así, puesto que los mercaderes de la historia pocas cosas disfrutaban tanto como la carne de héroe o de mártir. Esta historia que ha quedado en lo silencioso e invisible, queda por contar ¿Valdría la pena hacerlo? O ¿será mejor dejarlo intacto? puesto que quizá goce de una magia que le protege al tener un sentido más vital y

elemental que se desvanece al primer contacto de la mano del saqueador y que se esconde de esos historiadores que no pueden evitar la tentación del vituperio, para contarla sin profanarla sería necesario historiar sin tener una mirada fatídica, sabemos que la historia objetiva no es posible y en ese sentido si el historiador está sumergido en una idea de la historia de la fatalidad ¿Qué podría encontrar?

A pesar de que los historiadores suelen hacer presunción de que nunca abandonan “lo concreto”, el hecho es que el componente humano del que se hace el relato histórico es siempre componente humano “prestado” por el historiador en cuanto espectador, el historiador que siente éxtasis por su oficio lo hace en cuanto que su actividad pensante lo acerca a los clamores de la acción en la historia. Tal dicotomía entre espectador y actor es necesaria para narrar la historia del mundo más no para las experiencias espirituales que son interiores y que, por tanto, no tienen algo propiamente como una narración; en el campo de la interioridad cada quien descubre, rasca sus marcas con su pensamiento. De ese modo aparece la confesión como género literario, una especie de revelación personal; sin embargo, las actividades del pensamiento dan la posibilidad de visibilizar tanto la historia como la interioridad complementando a ésta última del mismo modo que lo hace con la historia.

Sin espectadores, el mundo sería imperfecto; el participante, absorto como está en cosas concretas y apremiado por actividades urgentes, es incapaz de ver cómo las cosas del mundo y los acontecimientos particulares de la esfera de los asuntos humanos se adaptan y producen una armonía que, en sí misma, no se da a la percepción sensible y este invisible en lo visible permanecería desconocido para siempre si no hubiera un espectador que lo cuidase, lo admirase, ordenase las historias y las pusiera en palabras.⁴⁵

Es decir que la acción no tiene significado por sí misma, lo que tiene significado es lo que de ella se cuenta “sólo al escuchar la historia se llega a ser plenamente consciente de su significado”⁴⁶ –el de las acciones– del mismo modo que sólo al llevar nuestra interioridad al lenguaje tenemos imagen de ella. El poeta –como ha ocurrido desde los griegos– acostumbrado a expresar sus experiencias poéticas puede también tomar lugar como espectador, descubrir y visibilizar los flujos, efectos y ritmos de la historia, ríos subterráneos sin saber cómo se van alimentando y conectando unos con otros; los flujos que

⁴⁵ Hannah Arendt, *La vida...*, *op. cit.*, p. 155.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 150.

en ella escurren nos indican el significado de la historia, los “porqué” de las acciones que se muestran sólo al narrar el actuar de los seres humanos que aparecen en el escenario público. Igual que un río al secarse revela los colores verdaderos de sus piedras, el espectador seca los ríos de la acción: revela el color verdadero de las acciones humanas, las cuales han de tener siempre el color que les imprime quien las descubre. La tentación de pensar que la historia descubre a los seres humanos en su intimidad se tiene que evitar, nunca podría haber una historia de la intimidad, la historia nunca es íntima. A los héroes de la historia les falta siempre el corazón.⁴⁷ La contemplación de las acciones nunca puede penetrar hasta la carne del personaje histórico por el sólo hecho de que la persona viva es el historiador y no el héroe; el oficio de historiador es una disciplina en la que transfusiones y los trasplantes no se dan porque “quien hace la revelación es ajeno a las apariencias; es ciego, está protegido frente a lo visible para poder ‘ver’ lo invisible. Y lo que ve con sus ojos ciegos y pone en palabras es la historia, *no* el hecho mismo *ni* al que actúa, por mucho que la fama de éste llegue hasta el alto cielo”.⁴⁸

Es por el lenguaje del espectador por lo que las acciones de las personas se hacen visibles como historia, pero es por la metáfora del poeta por lo que lo invisible de la interioridad puede llegar al mundo de las apariencias; es decir, existe un abismo entre la interioridad y las apariencias, el cual sólo es posible salvar hablando de marcas o de tatuajes, sólo poéticamente se salva este abismo, “las analogías, metáforas y emblemas son los hilos con los que el espíritu se vincula con el mundo”⁴⁹ puesto que “las actividades mentales [...] sólo se manifiestan a través del lenguaje”.⁵⁰

Con lo dicho hasta aquí podría creerse que en tanto que las vivencias espirituales no forman parte de la historia quedan centrifugadas del mundo, pero no es así porque todas las cosas que hay en el mundo tienen en común el hecho de aparecer ya sean vivencias espirituales o procesos históricos; es esta naturaleza fenoménica del mundo lo que salva el abismo entre las vivencias espirituales privadas y la historia pública, gracias a la naturaleza fenoménica del mundo el poeta, que con sus poemas expresa sus experiencias espirituales, no queda centrifugado del mundo porque su escritura es también un aparecer. Para la

⁴⁷ De ahí que las biografías siempre queden incompletas y que se tenga la sensación de que no se puede contar todo lo que el personaje era.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 55.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 131.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 120.

experiencia interior este hecho común sólo se hará válido en la medida en que alguien reflexione sobre tal experiencia, sólo porque alguien desde su pensamiento la hace visible puede ella ponerse en común con el resto de lo que hay en el mundo. Quizá sea por la primacía del aparecer por lo que algo como la mentira puede causar daño y esto ocurre porque es ella la que nunca quiere aparecer, rompe provisionalmente este hecho común y por eso cuando finalmente aparece desordena las cosas que ya comparecían entre sí, pero es también por lo mismo que su poder resulta bastante efímero, dado que si no apareció tampoco formó en sentido estricto parte del mundo, sólo aquel que miente queda centrifugado de la compañía de las cosas y de las personas, el mentiroso es el mayor solitario que hay en la tierra pues con su mentira se niega a aparecer.

Por la capacidad de hacer historias las personas pueden narrar los acontecimientos del mundo, de modo que las metáforas con las que se narra la historia son siempre metáforas prestadas, es por decirlo de algún modo el corazón del espectador expresando la historia, pero no el corazón expresándose a sí mismo aunque es de las experiencias espirituales de donde salen las metáforas que dan sentido al pulso de la historia. Lo que hace palpar a la historia es el corazón del espectador que con su narrativa le da armonía a las siempre dispersas acciones humanas que constituyen la historia. El corazón de las narraciones es el corazón del espectador y no el de los héroes, motivo por el cual una ciencia histórica objetiva no es posible; en cambio las metáforas con las que el poeta habla de sí son imágenes de sus marcas, toma las apariencias que le sirven para expresarse, el poeta las hace suyas, en su caminar por el mundo ha de ir encontrando las imágenes que le permiten expresarse. Los poetas hacen suyas las imágenes y recrean el mundo; en cada obra poética que sale a luz el poeta se ha esparcido y aunque todos los poetas hacen de espectadores del mundo, hay algunos que se ocupan más de hacer visible las actividades del espíritu y otros que se encargan más de visibilizar las acciones para escribir la historia. Las experiencias espirituales y la historia duermen apaciblemente en la cuna de la poesía. Actor y espectador se contraponen.

El actor no puede contemplarse porque está en la acción, pero el espectador que no actúa carece de historia. El contemplar y el actuar pertenecen a campos distintos uno a *la vita contemplativa* y la otra a la *vita activa* en palabras de Hannah Arendt. La historia tiene siempre un comienzo como mito o como narración de una fundación, no así las vivencias

interiores de los poetas. Ello estriba en que el poeta para poder comenzar como escribiente tiene que partir del hecho de que “la conciencia de [su] presencia actual, está recubierta con la escritura jeroglífica de unos comienzos más antiguos que han de descifrarse y evocarse de nuevo para tener algo que decir”⁵¹ y tiene que evocarlos arrojándose al fuego del poetizar; desde la Antigüedad, se ha hablado del misterio del fuego y de su poder de revelar misterios, lo mismo hace el historiador con la acción que contempla al arrojarla al fuego de la narración para revelar sus secretos. En el caso de los poetas esta relación entre aparición, nacimiento y fuego, fue la que llevó a algunos como Bachelard a pensar en una *Poética del fénix* y como todo el que se asoma al problema del comienzo descubrió que su nacimiento no tiene nunca una piedra angular:

¿Qué edad tiene nuestro fénix, el fénix que de día en noche, de noche en día, muere y renace en nosotros? Tardíamente en la vida, los sueños del fénix atraviesan la vejez. Se muere quemando recuerdos. Pero como todavía ama, al quemarlos vuelve a hacerse digno de la eternidad del amor vivido.⁵²

El poeta fénix no tiene principio ni fin, se desconoce su edad porque siempre, en palabras de Sloterdijk, es un ser-ya-comenzado, el poeta fénix se revela en la hoguera poética, viene al mundo lanzándose a las llamas del lenguaje que lo hacen visible. El poeta al preguntarse por el origen de las palabras se está preguntando por su propio nacimiento, por esa razón habla de aquel rayo de la inspiración que al golpearlo lo transformó en un escribiente. En cambio “la tradición filosófica se comporta por regla general como un individuo acostumbrado a olvidar su nacimiento cuando se trata de abrir las primeras páginas de su existencia”;⁵³ sin embargo, el relámpago del nacimiento aparece una y otra vez sin que se lo pueda olvidar del todo, recordando una y otra vez el problema del comienzo, dado que “el nacimiento humano es como un relámpago que se vuelve bruscamente hacia estas primeras páginas olvidadas del libro”;⁵⁴ ese lugar primario en donde todos aparecimos alguna vez, “el relámpago del nacimiento es así el claro o calvero en el que se mueven todos aquellos que llegan al mundo”.⁵⁵ Se nace siempre hacia la luz de las palabras. Nacimiento y luz se juntan. A nuestra tradición occidental le sería imposible pensar que se nace hacia la

⁵¹ Peter Sloterdijk, *Venir...*, *op. cit.*, p. 18.

⁵² Gaston Bachelard. *Fragmentos de una poética del fuego*. Buenos Aires: Paidós, 1992, p. 23.

⁵³ Peter Sloterdijk, *Venir...*, *op. cit.*, p. 72.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 65.

⁵⁵ *Idem*.

oscuridad; quizá por esta relación entre nacimiento y luz, la gran metáfora del pensamiento occidental ha sido la metáfora de la visión y por consecuencia de la luz. De luz está hecho el mundo y es ella la que nos invita a entrar en él, puesto que la llegada de una vida nueva es siempre *dar a luz*.

El poeta nace en el calvero de las palabras, son ellas quienes le permiten expresarse como tal, lo que significa que la elaboración de su obra es lo que termina de desligar a los poetas de la invisibilidad previa a su aparición y esto tiene una estrecha relación con el nacimiento: escribiendo se termina de nacer, porque “quien trae algo al mundo, lo hace para desligarse y volverse más ligero [...] De ahí que, en lo concerniente al que llega al mundo, la palabra ‘parto’ reciba también un significado positivo, toda vez que para el novato del mundo ser parido significa des-asfixiarse y des-estrecharse; este momento proporciona así el prototipo escénico de todas las experiencias de liberación”.⁵⁶ Gracias a este prototipo escénico es posible des-asfixiar el don poético que inspira y ensancha el alma; con la escritura el poeta se des-asfixia en las praderas de la escritura, algo que ocurre como consecuencia de que, llegado un momento, el don poético ya no cabe en el corral del apartamento individual porque su mandato es el de expresarse, traspasar las fronteras de la privacidad, obligar al poeta a que escriba es su modo de echarse al vuelo.

Esta necesidad de liberarse lleva consigo la posibilidad de que los artistas se revelen ante el mundo, si los corrales, las catacumbas o las cavernas de lo pre-literario le bastaran a la experiencia poética, no habría necesidad de la obra de arte ¿no hablamos aquí, al principio de este texto, del momento en el que una criatura se agitó por vez primera en una caverna?, en esto reside la esencia del lenguaje “en el dar fe de la promesa del lenguaje: transformar el inconveniente de haber nacido en la ventaja de venir al mundo a través del hablar libre”.⁵⁷ Hablar libremente es existir libremente, a veces a fuerza de vapor se abandonan la estrechez y la asfixia de los mutismos del alma y de la historia y, en este sentido, son tantas las veces en que escribir ha significado hablar cuantas un texto ha significado el nicho de una palabra libre, porque escribir también libera y se libera, los que han liberado a otros gracias a su palabra escrita lo hicieron porque en el escribir mismo se fueron haciendo personas libres. Esta liberación ha de ser acogida por los otros, pues nadie,

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 104-105.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 106.

por más que haga uso de los poderes mágicos del lenguaje, podrá obtener la libertad en soledad; si alguien se libera es sólo para volar y colocarse entre los demás, se aprende a volar para para llegar volando al árbol donde habita la gran parvada de aves. En esto reside otro elemento de la libertad, ha de querer volver siempre a los otros porque de los otros viene.

Nacer es haber ganado finalmente nuestra individualidad. Nos liberamos en la acción que hace la historia pero también en el arte cuando por medio de él expresamos las vivencias de nuestro espíritu. Octavio Paz ha dicho que “el feto es vida pura y en bruto, fluir ignorante de sí. Al nacer, rompemos los lazos que nos unen a la vida ciega que vivimos en el vientre materno, en donde no hay pausa entre deseo y satisfacción. Nuestra sensación de vivir se expresa como separación y ruptura”.⁵⁸ Con el nombrar de su experiencia el poeta sale de ese estado donde una nebulosa de vivencias le impedía su aparición en el mundo, la elaboración y la presentación de la obra de arte representan su nacimiento, el abandono de su condición fetal.

El poeta nace, se desliga pero únicamente para volver a religarse, sólo que esta vez de una manera más auténtica, más próxima, abandona su palidez fetal para presentarse en todo su color y autenticidad. Aunque el nacimiento sea ganar nuestra autenticidad, ello no significa que el nacimiento sea un ejercicio de autonomía porque, como en todo nacer, se necesita de otras manos que tiren de nuestra existencia; la filosofía, la religión y el arte son las comadronas por excelencia, pero también las cosas sencillas de la vida y el vivir con los demás, que por ser sencillas no llegan a formar parte de los tres astros anteriores pero al igual que ellos también ayudan a nacer ¡quizá haya más nacimientos de los que uno cree! Nacimientos que no han sido contabilizados en las grandes biografías, homenajes póstumos y grandes canciones de cuna como suele ocurrir con los “grandes nacidos”: filósofos, pensadores, artistas, místicos y toda una larga caravana de cunas y sonajas que se guardan en el museo de la historia. Es cierto también que son muchos los no-nacidos; a veces podemos percatarnos de tal situación existencial, se sabe por ejemplo que “los que no se han desligado en parto no leen, naturalmente, los textos que ayudan al parto, ¿para qué si ya hay escritores que sirven a la necesidad de ligaduras de los no desligados por parto y

⁵⁸ Octavio Paz. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1959, p. 175.

halagan con ficciones de individualidad de los no-individualizados?”⁵⁹ Habría que decir también que quien no ha sido desligado por parto no conoce tampoco la libertad que el lenguaje otorga, su existencia no ha sido llamada al lenguaje “está condenado a vivir en un folclore totalitario”;⁶⁰ puede contar quizá la historia nacional de su país pero sin ser capaz de hablar de su persona, se siente a sí mismo como un desconocido, una especie de recinto del que siente que no hay mucho que decir, no puede expresar qué es aquello que más lo distingue porque lo más grande es lo más importante: la institución o la nación, pero de él poco puede decir, ocurre que cuando quiere hablar de sí mismo se le pega la boca, queda mudo.

Probablemente su lenguaje no sea sino conatos de palabras, palabras aún no nacidas, fetos con los ojos todavía cerrados, existencias a punto de asfixia, porque si una condición necesita la existencia, ésta es la de ser mirada; siente ganas de nacer, quiere que se le dé a luz porque quiere ser vista. San Agustín da testimonio de la necesidad que tiene la existencia de ofrecerse a la mirada, “su manera de dirigirse a la realidad soberana, es ofreciéndose a ella, con hambre de ser visto, ‘para que tú me veas y me recojas’. Y esta acción de ofrecerse a la mirada divina es lo que constituye propiamente la confesión en San Agustín”.⁶¹

La existencia quiere ser vista y recogida por la mirada, así en los brazos de estas miradas nos colocamos una vez que hemos nacido; la acción de salir para ser mirados ha sido posible porque descubrimos que ya nada bloqueaba la puerta de salida, ninguna sombra en el exterior nos asustaba. La primera tarea de las aves es romper el cascarón, cruzar ese obstáculo último para llegar a la vida so pena de asfixiarse, frontera última entre una condición fetal y un venir al mundo puesto que “solo venimos al mundo cuando no

⁵⁹ Peter Sloterdijk, *Venir...*, *op. cit.*, p. 128.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 150. “En cuanto hablante de una lengua nacional todo hombre está condenado a vivir bajo un folclore totalitario”. Aquí Sloterdijk establece una interesante relación entre lenguaje, nacionalismo, lengua materna y totalitarismo. En el caso de nuestro país son completamente verificables los enormes esquemas lingüísticos construidos a partir de la instauración del Estado-nación a principios del siglo XIX y concretamente el año 1867 con la aparición de la república y el Estado laico y posteriormente con la aparición del Estado revolucionario. En el caso del segundo, el discurso del Estado como garante de la realización de las demandas de la revolución permitió que historia e institución se anudaran, dando lugar al lenguaje y al imaginario del nacionalismo revolucionario, elementos de los cuales aún se alimenta la vida política y social de México. Cabe decir que tal “folclore” no queda únicamente a nivel de política e instituciones pues desde este imaginario nacionalista y revolucionario se reproducen consecuentemente militancias y actores políticos presentes en todo el tejido social, los cuales se caracterizan, por una especie de auto olvido de su persona.

⁶¹ María Zambrano, *La confesión...*, *op. cit.*, p. 23.

existe ningún obstáculo que nos impida permanecer en la salida al mundo que comienza en el rayo del nacimiento”.⁶² Aquí aparece otro peligro para el nacimiento, “el misterio de la movilización en las intimidades de la caverna para no tener que abandonar la caverna”.⁶³ Puede que no se llegue nunca a tener ganas de nacer o peor aún que se tengan ganas y no se sepa cómo quitar las piedras del camino. Los obstáculos para no nacer pueden ser interminables: si lo que hay fuera del cascarón me pide aprender a volar ¡que tedio tener que aprender! Y una vez aprendido ¡qué miedo aquello de volar! Hay poblaciones cavernarias enteras atrapadas en el cascarón de proyectos y tradiciones que ya no recrean la vida y lo que se presenta como “novedad” no son sino movilizaciones en oscuridades cavernarias: partidos políticos, mesianismos, fundamentalismos, discursos de liberación expresados como modas porque se venden de mil modos y toda una larga cadena de oscuridades: sólo desde cierta altura o distancia crítica es posible ver los pequeños nidos, perforaciones en la tierra y las multitudes cavernarias que ahí se guardan. El poeta abandona la caverna porque su don tarde o temprano lo lleva a descubrir su individualidad, porque cada vivencia de la inspiración se da de un modo particular y esta inspiración que es aliento renueva al lenguaje y recrea al poeta una y otra vez, ambos han aprendido la enseñanza del Fénix: quemarse, arder en el aliento para así comenzar y con ello ser absueltos de lo que han sido.

Del lenguaje, que articula y canaliza la llamada entre los llegados al mundo, forma parte también el aliento de la absolución [...] evoca los primeros momentos de estar-en-el-mundo en lo que la experiencia del aire se adelanta a todo contacto exterior con el elemento materno. Desde el comienzo, el aliento como primera instancia de natalidad va más allá de la naturaleza con la propia naturaleza. Mucho antes de que el lenguaje se nos pueda agregar, ya se ha abierto el mundo del aliento.⁶⁴

El nacimiento y lo neumático aparecen como nuestra experiencia más primigenia del mundo, el primer paso que damos en él es un pasar a lo neumático, la experiencia del aliento es tan radical para la vida que con él comenzamos y con él terminamos, el aliento es nuestra conexión más inmediata con el mundo tanto que al final la última conexión que queda es un último aliento, en estos términos la muerte es la separación del aliento y el mundo. Bien podríamos decir que ser humano y mundo se pertenecen porque el mundo da

⁶² Peter Sloterdijk, *Venir...*, *op. cit.*, p. 124.

⁶³ *Ibidem*, p. 127.

⁶⁴ *Ibidem*, pp. 152-153

la posibilidad de comenzar desde el aliento y el ser humano da la posibilidad de renovar al mundo una vez que, gracias al aliento, queda absuelto de todo lo que comenzó antes que él y, por lo tanto, nacimiento, aliento y mundo son elementos que están en la base de la experiencia del comienzo. Gracias al aliento y sin importar si son actores o espectadores, todos los seres humanos comparten este hecho común: el hecho de poder comenzar. Hannah Arendt ha colocado en la acción la posibilidad del comienzo, para ella tenía que ser así, dada su distinción entre actores y espectadores y, por lo tanto, el comienzo no pende de un ser humano sino de los seres humanos.⁶⁵

La acción, con todas sus incertezas, es un recordatorio siempre presente de que los hombres, aunque han de morir, no han *nacido* para eso, sino para comenzar algo nuevo. *Initium ut esser homo creatus est*; ‘para que hubiera comienzo fue creado el hombre’ el principio del comienzo entró en el mundo; lo cual, naturalmente, no es más que otra forma de decir que, con la creación del hombre, el principio de la libertad apareció en la tierra.⁶⁶

La pregunta por el comenzar de un mundo nos llevará siempre a la acción y a la pluralidad. Son los seres humanos los que comienzan los mundos y no el ser humano, por eso el comenzar de la filosofía no es el comenzar del mundo. Ese fue el terrible error de la modernidad, creer junto con Descartes, que una reforma absoluta de la filosofía podía dar lugar, ya con Hegel y Marx, a una reforma absoluta de la sociedad y de la historia, suponiendo que la renovación de la filosofía era la renovación del mundo que comenzaría absolutamente; sin embargo, un comienzo en la filosofía no es equivalente a un comienzo del mundo, pues el comenzar del mundo es siempre el comienzo de los seres humanos.⁶⁷ Es

⁶⁵ Llama la atención que la idea de comienzo que tiene Arendt venga de San Agustín, alguien que también es un nacido por confesión para quien comenzar es más un asunto de la interioridad que de la acción.

⁶⁶ Hannah Arendt, *Labor...*, *op. cit.*, p. 107.

⁶⁷ Desde el descubrimiento del ser humanos como *Res cogitans* no sólo se inicia un programa de fundamentación para la filosofía sino también la posibilidad de una “reforma” de las sociedades y la historia. Con Kant esa reforma tiene la tarea de que el ser humano llegue a servirse de su propia inteligencia sin la guía de otro. Es la razón como ordenadora del mundo, una vez descubierto el uso teórico de la razón y su relación con la facultad de conocer, el siguiente paso se dio hacia la razón práctica y los fundamentos de la voluntad. Con estos elementos se asumió que se tenía una piedra angular en la racionalidad universal; proyectos militares, políticos, religiosos y económicos abrevaron de aquí fincados en la promesa del bien universal. Por ejemplo, el otro rostro de Marx sería: una guadaña recorre el mundo, la guadaña de la universalidad; la cual tuvo distintas caras y distintos nombres: proletariado o enemigo de la revolución, capitalista o anticapitalista, comunista o anticomunista, liberal o conservador, demócrata o fascista. ¿Quién diría que estas cosas fueron la tentación de un verdugo comienzo y que fue a la historia a quien llamó primero a pasar al patíbulo y a la guillotina? Llevándose con ello distintas formas de vida a las que la “universalización” les llegó como muerte o como despojo, la máxima de la modernidad fue en buena medida el proyecto hegeliano de que las contradicciones tienen que ser superadas pero en la idea de la “contradicción” se justifica y esconde una astuta y petulante muerte.

cierto que la filosofía puede comenzar una nueva forma de vivir como ocurre con San Agustín, pero esto sólo ocurrirá en la vida particular de aquel ser humano que haya puesto empeño en el filosofar. En cambio si este ser humano quiere comenzar un mundo nuevo tendrá que saber que hay un comenzar no filosófico que es el comenzar de los seres humanos y que es posible gracias a que estos pueden actuar concertadamente siendo de ese modo seres humanos libres.

2.- Más allá del alma. El derramamiento de lo invisible hacia lo literario.

Escribir para conocerse, eso es todo.
Paul Valéry

El alma y lo pre-literario

El alma en su más elemental “naturaleza” no tiene palabra, se encuentra en silencio, por eso los poetas tienen que herir ese silencio que a veces le condena, liberándola hacia el lenguaje, otras expresiones ha de tener, tantas como artes hay, pero para los poetas el lenguaje es la grieta en el mutismo. La “elección” del modo de expresión del alma determina el tipo de arte en el que ésta se convierte, para el alma poética la fuerza con la que se sacude termina arrojándola sobre el lenguaje. El silencio que la envolvía es herido cuando el pensamiento la alcanza y la expresa en metáforas. Este encuentro del alma con el pensamiento –que acontece en un epicentro espiritual y afectivo– es lo que da lugar a la poesía. Digamos que un alarido poético libera lo que hasta entonces había sido la impotente mudez del alma que se libera con un grito poético; de pronto un ser humano se arrebató a escribir las primeras líneas de un poema, se vivencia así la primera posesión de un demonio que hace nombrar las experiencias espirituales haciéndole saber al poeta y al mundo que ha aparecido una criatura que hasta ese momento era desconocida, ha nacido un poeta; porque cuando el alma, por vía del pensamiento, toma unidad con la palabra, nace la poesía, al menos en su más primigenia forma de lenguaje metafórico. Cuando el alma rompe los límites de su mutismo, salta hacia el lenguaje transformando al ser humano en poeta. En el límite de lo que puede ser un afilado y punzante mutismo ese humano revienta la tortura del silencio y se derrama en las palabras; para él lo que sigue después de las fronteras mudas del alma es el mundo del lenguaje, por ello su morar en la tierra se sitúa en la encrucijada entre estas dos dimensiones: la del alma muda y la de su expresión en palabras, de ahí que para llegar a la región de la palabra poética sea necesario cruzar las fronteras del silencio, ir más allá del alma.

El ser humano que recién ha cruzado los bordes de su alma es aún incapaz de reconocer en sí mismo su condición de poeta; su transformación ha sido rápida, estrepitosa, una especie de espasmo existencial, cuyo progresivo despliegue termina en el lenguaje, como una estela de pasiones que en su vertiginoso vuelo fue transformándose en palabras.

No sabe tampoco que su alma le ha transformado para siempre, algo cambió en él. No lo sabe pero se han roto los diques del silencio, ha pasado de lo pre-lingüístico a lo lingüístico e instantes después también la puerta de lo pre-literario ha caído, ahora es un escribiente. No sabe de su transformación pero la constata, descubre que tiene el poder de nombrar y escribir; constata la revelación de su poética existencia porque el deseo de su alma que pedía ser nombrada y a la que él también deseaba nombrar, se ha condensado en un primer poema logrando acrisolar una existencia que le pedía nombrar sus vivencias poéticas para hacerlo poeta. Esta comunicación que se encuentra a nivel meramente afectivo y por consecuencia preliterario, es lo que da lugar al poema una vez que el acto de nombrar le facilita el tan desesperado encuentro. Esta comunicación primigenia del alma con la palabra es el pilar espiritual de todo poema, la flama que está colocada en su parte más profunda. Literalmente se trata del espíritu del poema, que se reaviva en el acto de leerlo y que alumbra la mirada al reflejarse en las pupilas de los más leales lectores. Quien se mantiene fiel al espíritu del poema descubre en la profundidad del poema y en sí mismo la flama que ahí se esconde.

Por mucho tiempo la necesidad de saber algo acerca de esta conexión palpitó en lo más profundo de las intuiciones del poeta y, sin saberlo, su alma, su pensamiento y sus poemas ya le decían algo; de esa conexión habían nacido sus primeras líneas poéticas, pero su misterio se encontraba tan lejano que ni siquiera su más profunda intuición era capaz de alcanzarlo. Intuición tras intuición fue desenterrando la raíz secreta de todo poema: querer nombrar lo que se siente y sentir que se quiere nombrar lo sentido, afectividad y voluntad. Del encuentro de estas dos cosas surge un choque sísmico que levanta una cordillera de palabras, se erige una obra poética, un monumento hecho de una arcilla de alma, pensamiento y palabras. Esto no sucede sin una convulsión existencial cuyo resultado aparece inmediatamente después de que el temblor ha pasado: en la hoja que reposa en nuestras manos tenemos un poema, ahí el poeta mira por primera vez una sombra de sí mismo, se pasma de ver esa criatura poética que también a él lo mira, es su sombra que lo hace ver algo de sí mismo, esa criatura recién nacida que se enrosca en el papel que tiene entre sus manos y a la cual ve morir casi al instante porque prontamente ya no dirá lo que el poeta quería decir, porque en algún momento todo poeta siente que sus poemas traicionan su alma. Un poeta no vuelve nunca a sus poemas, porque al volver a ellos se siente siempre

traicionado: ahora dicen otra cosa; la frescura del instante en que esa criatura fue creada se evapora tan rápido como se evapora la tinta de la pluma con la que fue escrita; aún con toda esa tragedia su creador voltea al cielo y voltea a verse a sí mismo y no se explica con qué poderes fue capaz de traer esa criatura al mundo.

En sus inicios el poeta es inocente, no sabe que con los poderes viene también la maldición, buscará desde ese momento y para siempre la fuente de su poder, maldición que va siendo transformada por la belleza del nombrar y del escribir y en la medida en que busca su “de dónde”, la maldición se convierte en gracia porque en su buscar preguntando termina dirigiéndose hacia lo sagrado y también hacia quienes sabe que han sido tocados por esa gracia y maldición y según vaya él acercándose a esos dos grandes astros irá siendo transformado por su luz.

Herir al silencio ha sido necesario para abrir paso hacia lo literario a una interioridad que apasionadamente pidió ser llevada hacia el lenguaje. En buena parte esta tesis es la narrativa de ese proceso de abertura. Quedará claro que la puerta del silencio fue abierta al colocarme en lo ya-comenzado, es decir en el pasar de las marcas de la experiencia poética a la expresión de esas marcas –la escritura– porque como dice Sloterdijk “se puede ir tan lejos como para decir que existen individuos que dirigen su condición existencial de libro neurológico hacia afuera; son como hojas escritas que un buen día se pasan a sí mismas y se hacen escribientes”.⁶⁸

Pero en cuanto estas marcas son personales había que distinguir –como hago en el preludio de este trabajo– entre la historia, como una narrativa que tiene su lugar en el mundo al narrar y encontrar sentido a las acciones de los seres humanos y la metáfora como un lenguaje capaz de expresar las vivencias espirituales que no acontecen en el mundo sino en el interior privado de la persona, motivo por el cual el lenguaje metafórico que habla de las vivencias interiores queda fuera del campo de la narrativa histórica y biográfica.

De ahí que el preludio represente, aunque no totalmente, el abandono de las incertidumbres, el paso de la duda a la confirmación del don poético y, en buena parte, a su aceptación; el don de poetizar se presenta como una gracia de la cual los poetas huyen y sospechan al no saber de dónde viene, evadiéndola por mucho tiempo hasta que una y otra vez la constatan y no puedan negarla. Dijéramos que lo que experimenta el poeta es la

⁶⁸ Peter Sloterdijk, *Venir...*, *op. cit.*, pp. 19-20.

sospecha sobre su condición de nombrador y de escribiente. Ocurre así porque nadie le autorizó nunca el uso de esos poderes, de ahí también la impetuosa necesidad de encontrar su fuente. Desde la base de esa experiencia de negación y sospecha la noción de Sloterdijk de lo ya-comenzado ayuda a liberarse de la necesidad del origen como autoridad que legitime el comienzo como escribiente, cayendo en la cuenta de que de lo único que se trata es de continuar con esa escritura ya-comenzada y que sólo en su continuación uno puede ser llevado a experimentar algo parecido al origen, porque en la escritura se experimenta siempre la intimidad primigenia de volver a comenzar cada texto. Cada poema, al ser diferente a todos los demás, le exige al poeta volver a comenzar, inaugurarse nuevamente como escribiente; de ahí que a veces algo como la inspiración pueda significar bendición y tormento, acogida y rechazo; cuando ella aparece el poeta suele experimentar un conflicto interior, no sabe si acogerla o huir de ella; sabe de sobra que con cada inspiración viene también la angustia de re-comenzar como escribiente, pues cada poema implica comenzar de nuevo llevándolo a sentir la enormidad de un proyecto que exige ser cumplido: salvar a ese poema que se ahoga en su entrañas; el poeta quiere salvarlo pero no sabe nadar, tiene que aprender en el instante, no queda más, se lanza, se zambulle; es ésa la angustia del escritor: aprender a escribir en el acto de cada inspiración. Aprender a escribir escribiendo implica sentir el miedo y el temblor de los primeros pasos, la angustia de no saber si se logrará escribir el nuevo poema junto con la exigencia de saber que el poema tiene que ser logrado. Esa exigencia que no puede abandonarse por voluntad, hace imposible liberarse de la angustia; se repetirá el ritual: caminar y después correr para de pronto saltar de la indecisión al punto final hacia el vacío de la muerte y llegar al punto final: terminar el poema. En cada cosa escrita el poeta muere para volver a resucitar en el poema siguiente; poema y poeta danzan un círculo interminable de nacimiento y muerte, casi se podría decir que cada poema ha sido escrito por un poeta diferente y que por eso el poeta tiene tantas almas como poemas ha escrito porque en cada poema se le ha ido una vida entera.

Pero una cosa es la vivencia poética y otra la vida como poeta. Decir que se ha traspasado el manto del silencio evoca la llegada de otro modo de vivir, la llegada al mundo del hablar y del sonido de las palabras que libera del mutismo de hierro; por eso la noción del ser-ya-comenzado tiene aquí dos dimensiones: la de la apertura hacia la escritura y la de la presentación del que escribe; abrirse para recibir la poesía, la aceptación del don y a su

vez abrirse para mostrar al mundo la posesión de esa gracia. En la obra de arte se condensan ambas cosas, la aceptación del don de poetizar y la presentación del que fue elegido para esa tarea.

En cuanto el poeta acepta su don su espíritu se encarna en las palabras. Las líneas poéticas fluyen, se liberan, no hay que enseñarles el vuelo, ya lo saben, tienen la certeza de que el viento de la inspiración las sostendrá en su regazo hasta ser colocadas en el poema. Por esa razón los poetas terminan siempre por delatarse, sus pasos cascabelean y anuncian su oficio. Ningún escribiente, una vez que ha aceptado su encomienda, podrá esconder su destino, no le es posible ya volver a la invisibilidad del silencio aunque en los momentos en que el murmullo del mundo y de su gente se vuelva insoportable, intentará volver, más ya no podrá cerrar nuevamente la puerta; si se esconde se le buscará y siempre se le encontrará, está atado a ese destino y si por algún tiempo se mantuvo fugitivo de él, el sonido de sus pasos ahora le delata, ni siquiera él ha sido capaz de escapar a la revelación de que en el sonido de nuestro caminar se anuncia quienes somos y hacia dónde nos dirigimos.

Atendiendo al sonido de esos pasos que llevan al escribiente a su “destino”, el de construir el hogar literario donde su alma anida, me propongo en este trabajo la reflexión de algunas experiencias que hasta ahora se me revelan como aquellos lugares en los que el vuelo de la vivencia poética se ha ido posando, dejando tras de sí un camino hecho de pequeños islotes, *topos* que aún en el flujo vivencial quedan como experiencia y sobre los cuales es posible reflexionar.

Pues como señala Dilthey “vivir es un transcurso en el tiempo, en el cual cada estado, antes de hacerse más claramente objeto, se transforma, pues el momento siguiente se construye siempre sobre el anterior, y en el cual transcurso todo momento –no captado todavía– se hace pasado”.⁶⁹ Así “con la vivencia salimos del mundo de los fenómenos físicos y entramos en el reino de la realidad efectiva espiritual”.⁷⁰

⁶⁹ Wilhem Dilthey. *Dos escritos sobre hermenéutica. El surgimiento de la hermenéutica y los esbozos para una crítica de la razón histórica*. Madrid: Istmo, 2000, p. 119. Más adelante Dilthey sirviéndose de Heráclito explicita este planteamiento: “como, según dice Heráclito, el río parece ser siempre el mismo y, sin embargo, no lo es, es muchos y uno, se sucumbe entonces de nuevo a la ley de la vida misma, la cual dicta que todo momento de la vida misma, cuando es observado, por más que uno refuerce en sí la conciencia de la corriente, es el momento recordado, y ya no la corriente; pues ha quedado fijado por la atención que ahora retiene lo que de por sí fluye. De modo que no podemos captar la esencia de esta vida. Lo que desvela el joven de Sais es

La primera experiencia tiene que ver con el suspiro como aquella vivencia que anuncia la llegada de la escritura, lo que desde el principio lleva al poeta a escribir son los estremecimientos producidos por el aliento y ante el estremecimiento el alma termina por desbordarse en lo poético. El suspiro lo reflexiono desde la pregunta ¿cómo se da el proceso donde lo neumático estremece al alma para que esta encarne en palabras?⁷¹ Esta pregunta trata de abarcar el círculo que se abre con la vivencia del suspiro y que termina con el acto de escribir el poema. El paso del sentir la vivencia a la necesidad de decirla poéticamente, un decir que se concreta en la escritura.

La segunda experiencia sobre la que reflexiono es el designio poético el cual se experimenta como una posesión que transforma en poeta a aquel que fue escogido para esa tarea. Ello tiene que ver con la pregunta por el ausente origen del don de poetizar y cómo esta inquietud termina por vincularse con una experiencia de alteridad que me posee y me arrastra a poetizar; la reflexión se guía con la pregunta ¿por qué poetizar se vuelve el camino para buscar el origen de la vivencia poética? Es en la experiencia de nombrar lo misterioso donde la poesía va descubriéndose a sí misma y en la medida en que el poeta va ganando amplitud y profundidad en su poetizar, ella lo va acercando a una noche cada vez más oscura donde la esperanza del poeta es que en la oscuridad más espesa se le revele aquello de donde le vienen las palabras que profiere.

La tercera experiencia reflexionada es el extrañamiento del mundo. La pregunta guía es ¿cómo la experiencia de lo poético deja al poeta ante sí mismo y ante el mundo? La vivencia de la posesión deja al poeta extrañado ante el mundo, se siente descolocado, vive en él pero al mismo tiempo se siente fuera de él. Ese don dado por gracia es algo que no comparte con el resto de sus semejantes y es por ello una criatura “a parte”, no termina de

una figura, no la vida”. Lo mismo intento con este trabajo, expresar poéticamente el recuerdo que ha ido quedando de las vivencias poéticas.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 121. Para Dilthey la vivencia se encuentra en el campo fenoménico propio del ser humano, del cual se ocupan las ciencias del espíritu, algo distinto de los fenómenos físicos de los cuales se encarga la ciencia de la naturaleza, en la página citada el autor escribe: “Sobre el suelo de lo físico aparece la vida espiritual; está ordenado dentro de la evolución, como su más alto nivel sobre la tierra. Las condiciones en las que aparece las desarrolla la ciencia de la naturaleza, descubriendo en los fenómenos físicos un orden que obedece a leyes. Entre los cuerpos dados fenoménicamente se halla el humano, y con él está dada, de un modo que no admite ulterior explicación, la vivencia [...] Este reino es el objeto de las ciencias del espíritu, y la reflexión sobre estas y su valor gnoseológico es totalmente independiente del estudio de sus condiciones físicas”.

⁷¹ Indudablemente la afectividad humana es muchísimo más que la experiencia del suspiro; sin embargo, en mi experiencia el suspiro ha sido el sentir que ha apuntalado el paso de la afectividad a lo literario.

ponerse en común con los otros, lo que abre una batalla encarnizada entre su don que lo aparta y su querer colocarse entre ellos para la presentación de su obra. Se trata de un conflicto entre la esfera privada, donde se acrisolan las experiencias poéticas y el mundo o el lugar donde los humanos aparecen. Si quiere aparecer ha de abandonar la esfera de lo privado, lo que implica salir de su atmósfera “natural”.

Finalmente, la cuarta experiencia es la de la presentación de la obra de arte y la colocación del poeta en el mundo, como el paso de la esfera privada a la esfera pública. Una vez que el poeta ha incorporado en sí mismo el don poético, siente la necesidad de hablar de ello. De manera que con la obra de arte lo que entra en el mundo no es “un ser humano” puesto que ese ser humano ya estaba desde antes colocado, lo que entra al mundo es el poeta, su “otra parte” que hasta ese momento no había podido compartir. Esa parte suya que estaba centrifugada es llamada para completarlo y se completa porque los otros le reciben en su entereza; es decir, lo reciben como el ser humano que ya era y como el poeta que ahora es. La pregunta que guía la reflexión de esta experiencia es ¿cómo el poeta entra al mundo por vía de la obra de arte?

La afirmación de que cada pregunta tiene en su base experiencias personales se sustenta en el modo en que Hannah Arendt toma la experiencia como punto de partida para el pensamiento: “mi suposición es que el pensamiento mismo nace de los acontecimientos de la experiencia vivida y que debe mantenerse vinculado a ellos como a los únicos indicadores para poder orientarse”.⁷² Así la experiencia nos libra de la tentación de levitar hacia el éter de la pura abstracción: “si lo que entendemos por abstracto es no pensar desde la experiencia. ¿Cuál es el objeto de nuestro pensar? ¡La experiencia! ¡Nada más! Y si perdemos el suelo de la experiencia entonces nos encontramos con todo tipo de teorías”.⁷³

Se trata entonces de una reflexión filosófica y un ejercicio poético al mismo tiempo y no únicamente de una reflexión filosófica sobre la poesía. Ejercicio poético porque es esa la experiencia que está en la base de todo el trabajo y porque también es necesario echar mano del nombrar poético para poder mostrar algo de lo que se mueve en esos abismos; reflexión filosófica porque no se queda en el mero nombrar poético sino que trata de desentramar los mecanismos interiores que se dan en la vivencia poética, de modo que lo

⁷² Hannah Arendt. *De la historia a la acción*. Barcelona: Paidós, 1995, p. 87.

⁷³ *Ibidem*, p. 145.

que hasta este momento es una “nebulosa” de experiencias se revelará poco a poco en una escritura metafórica lograda gracias a la reflexión y al poetizar. Comienza aquí un ritual donde filosofía y poesía danzan para invocar y visibilizar a la serpiente, metáfora del proceso que va de la inspiración al poema escrito y del relámpago de lo ya-comenzado a la aparición de la obra de arte y la colocación del poeta en el mundo; el ritual recién comienza, la serpiente aún invisible todavía no aparece, habrá que esperar hasta lo más oscuro de la noche, hasta el final de este trabajo, para ver una serpiente de colores serpentear entre las palabras siempre oscuras.

El alma, una mariposa muda.

“La más bella y fuerte conmoción interior no tiene ninguna relación necesaria con el lenguaje”,⁷⁴ decía Paul Valéry y estaba en lo cierto, pues el alma tiene gestos más no palabras. Son unos cuantos seres humanos los que logran poner en palabras las pasiones de su alma y que al hacerlo salvan al resto de los mortales de quedar en la prisión del silencio. Son los poetas los que con su artificio hablan de lo más íntimo del ser humano: las pasiones. El artificio poético es quizá el único lugar donde al alma le está permitido “hablar”, evento que sólo acontece cuando a algún ser humano le ha tocado la misteriosa condición de tener una existencia poética, acontecimiento que por ventura ha de ser también el misterio que lo distingue de los otros; unas almas se entumescen y se enlaman en el silencio, otras profieren con palabras sus lamentos y alegrías.

Es verdad que el alma no tiene una relación directa ni necesaria con el lenguaje, pero gracias a la capacidad de pensar el ser humano puede decir algo de ella; sin el pensamiento el alma no amanecería en el lenguaje, no lograría cruzar la oscuridad del silencio. Impotente queda atrapada en ese abismo y entonces alguien profiere la sentencia que le condena al silencio “no tengo palabras para decir lo que siento” y el alma que estaba a punto de “hablar” se ahoga en su garganta, señal también de aquellos seres humanos que no han descubierto la relación entre las pasiones y el pensamiento para poder al menos balbucear algo acerca de su carne removida y bulliciosa. Hannah Arendt para desarrollar su reflexión sobre las actividades del espíritu tuvo que concebir el alma de un modo distinto al

⁷⁴ Paul Valéry. *Notas sobre poesía*. México: Universidad Iberoamericana, 1995, p. 21.

de la tradición filosófica que supuso una separación entre cuerpo y alma y aunque esto no es posible “tal ha sido la actitud común de los teóricos del dualismo antropológico, la visión antropológica del hombre como la unión de un cuerpo material y un alma incorpórea”⁷⁵

Para Arendt “no hay sensaciones que correspondan a las actividades mentales; y las sensaciones de la psique, del alma, son sensaciones que experimentamos en los órganos corporales”.⁷⁶ Por eso para esta autora “el lenguaje del alma en su etapa puramente expresiva, previa a su transformación y transfiguración mediante el pensamiento, no es metafórico; no se aleja de los sentidos y no emplea analogías cuando habla en términos de sensaciones físicas”⁷⁷ de modo que “el discurso conceptual metafórico resulta adecuado para la actividad del pensar, para las operaciones de espíritu, pero la vida del alma en toda su intensidad se expresa mucho mejor mediante una mirada, un sonido o un gesto que con el discurso”.⁷⁸ Queda claro entonces que no hay una conexión directa entre el alma y el lenguaje. Ocurre que a nivel de un lenguaje de palabras y no de gestos como el del alma, el más cercano para expresar sus padecimientos es el lenguaje metafórico. La poesía cumple con la tarea de una renovación constante de las expresiones “lingüísticas” que se le asignan al alma, salvándonos de que la incandescencia del alma sea traicionada al intentar nombrarla con las desgastadas palabras que se usan para denominar a los sentimientos, es tarea de la poesía evitar a toda costa que las profundas experiencias humanas terminen siendo puestas en los rostros viejos y cansados de expresiones trilladas, palabras erosionadas, tierra dura que ya no nutre sino que se desmorona y se hace polvo; o sea que palabras como tristeza, felicidad, alegría o melancolía, brillan porque así como la superficie de la luna brilla porque se nutre de la luz del sol, de la misma manera estas palabras brillan y forman parte del firmamento que llamamos lenguaje porque se nutren de la luz de las metáforas y más radicalmente se nutren de los padecimientos del alma; en todo caso las estrellas fugaces son aquellas palabras que al desprenderse de su matriz metafórica cayeron al abismo del cielo y se apagaron eternamente.

⁷⁵ Pedro Laín Entralgo. *Alma, cuerpo, persona*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 1998, p. 14.

⁷⁶ Hannah Arendt, *La vida..., op. cit.*, p. 58.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 57.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 55.

La hechura de un verso es inmediata, el tiempo para bosquejarlo es un instante, trabajarlo, pulirlo, recortarlo es una acción posterior, un agregado, los versos surgen del pulso de las pasiones. La poesía le debe a la fugacidad de los versos su cercanía con las pasiones, en cambio parece que para la filosofía es regla que entre más sofisticado es el sistema, mayor es el abandono de ese pulso de las pasiones que produce vivaces metáforas. El largo ejercicio de la escritura filosófica no es tan inmediato como lo es el verso, lo que hace que el pulso de las pasiones vaya desvaneciéndose, dejando a la obra sin sangre como carne secada al sol. Aunque en los párrafos siguientes lo abordaré con más detalle, adelantaré la idea de que la total desensorización⁷⁹ del alma de la que habla Arendt en “La vida del espíritu” no es del todo posible; lo adelanto porque si la poesía tiene más cercanía con las pasiones, ello se debe a que en el arrebató del verso el alma del poeta no ha tenido tiempo suficiente para desensorizarse completamente, mientras que la filosofía, al preocuparse más por el concepto, se abandona al tiempo de la larga reflexión sin percatarse de que poco a poco la pasión de su alma se va cansando, hasta que da la impresión de haber quedado extinta sin que llegue a formar parte de las obras del filósofo; el cansancio, producido por el largo tiempo de la reflexión, le hace suponer un alma pasiva. Uno de los modos en que el alma es salvada en una obra filosófica es cuando lo expuesto filosóficamente es una expresión genuina del alma del pensador, algo que obliga a algunos filósofos a buscar el mejor suelo literario para que su reflexión eche raíces; lo que necesita de una profunda vinculación con la tierra, un sentido “especial” que les diga cuál es la mejor tierra literaria para sembrar aquello que reflexionaron sobre su alma, lo que algunos han llamado “estilo”. Porque en el puro suelo filosófico, la poesía entendida como expresión metafórica del alma, moriría por la aridez, no echaría raíces; mientras que en el suelo poético, las raíces de la filosofía penetrarían, pero ahí el alma está tan fresca que los “conceptos” se pudren y se deshacen. Quien logra salvar el alma sabe que en estos lugares literarios las taxonomías se vuelven torpes y se hace difícil decir si lo que ahí crece es filosófico o es poético.

⁷⁹ En *La vida del espíritu* Hannah Arendt expone que la “desensorización” es uno de los procesos preparativos para dar lugar a la actividad pensante, es decir, que el pensamiento entendido como “*el diálogo silencioso de uno con uno mismo*”, es pura actividad del espíritu unida a una total inmovilidad corporal”. Esta inmovilidad es una de las condiciones básicas para la actividad del pensamiento, es decir, la desensorización, entendida como una especie de suspensión del alma. Para seguir el desarrollo de esta noción de Arendt, *vid. infra*, p. 47.

El medio poético, el poema en verso o en prosa, nos ha regalado las galerías del alma, retratos secos a los que se les trata de devolver la vida con cada lectura; son los lectores quienes los mantienen con vida; poemas medio muertos abandonados por su creador un instante después de crearlos porque ya no puede ver en ellos el destello del instante de su creación, los abandona para que sean recogidos por cuidadores que se compadecen y salvan a esas aves de alas rotas, los recogen del suelo y cuidan en su regazo, no les abandonan, ni les dejan morir. En las obras poéticas el alma que –como ha dicho Arendt– no puede formar parte ni ser parcela del mundo, deja en las palabras un rastro tenue; en la obra de arte quedan las manchas de sangre del alma que dio a luz un poema vivo, manchas de lo que no sabemos si fue un crimen, si concebimos que los poemas se crean para inevitablemente verlos morir.

Si el pensamiento puede decir algo sobre el alma, una vez que ha reflexionado sobre ella, es porque alma y pensamiento se tocan; la flama intermitente del alma se estremece, se achica y se expande hasta que sin aviso alguno toca al pensamiento y lo enciende pues ¿por qué pensamos sino es por aquello que padecemos? Si el pensamiento arde como una hoguera que se alimenta del alma y la memoria, es porque el pensamiento por sí sólo no puede encenderse y su proceso no comienza en las nubes de la reflexión sino en los incendios del alma.

La situación es que cuando recogemos los productos del pensamiento –como la escritura– el alma, al no tener palabras sino gestos, nos hace suponer que no forma parte de lo que leemos; en la escritura la frescura del alma no es duradera, se seca rápidamente, por lo que pareciera que todo el trabajo fue forjado únicamente por el pensamiento y la memoria, cuando en realidad alma, memoria y pensamiento actúan como una unidad incandescente; el fenómeno de la inspiración y el arrebató que produce a la hora de elaborar la obra de arte da abundantes cuentas respecto a esto. Con lo anterior no trato de decir que el alma tenga primacía sobre el pensamiento, no se trata de repetir esa dualidad invirtiéndola, sino de decir que son los padecimientos del alma los que nos llevan a reflexionar y que no sólo nos ponen a pensar sino que a la par constituyen un elemento necesario para la actividad pensante. Así la vida del espíritu y la vida del alma no son del todo inconexas aunque cada una se comporta de manera distinta, una se remueve y la otra

se mantiene serena. La vida del espíritu según Hannah Arendt difiere completamente de la vida del alma porque ésta es caótica y se padece, en cambio

[...] la vida del espíritu es pura actividad, y esta actividad, como cualquier otra, puede iniciarse o detenerse a voluntad.⁸⁰ Sin embargo las pasiones, aunque su sede es invisible, cuentan con una expresividad propia: nos sonrojamos de vergüenza o turbación; empalidecemos por el temor o la ira; podemos estar radiantes de felicidad o parecer desanimados.⁸¹

Arendt separa la vida del alma de la vida del espíritu. Para ella la vida del alma queda suspendida mientras estamos en la actividad del pensamiento que es pura actividad del espíritu unida a una total inmovilidad corporal”.⁸² Pero ¿cómo ésta inmovilidad corporal queda *unida* al pensamiento que es pura actividad? La total inmovilidad corporal es una condición básica para el pensamiento, es su preparación para la retirada a la región de lo invisible, el abandono del mundo de las apariencias que hace posible que se pueda “desensorizar”.⁸³

Arendt estaba en lo cierto cuando pensó la desensorización como la condición elemental para el diálogo silencioso, pero esta idea veló la posibilidad de ver al alma como aquello que mantiene *unida* a la inmovilidad corporal con la actividad del pensamiento. Era muy difícil que Hannah Arendt se diera cuenta de esto y nada podemos recriminarle al respecto, su tarea de tomar distancia de la tradición filosófica y de la Modernidad para cuestionar sus esquemas ya había sido enorme, basta con evocar nuevamente sus descubrimientos a la hora de indagar cómo el pensamiento toma de la memoria el recuerdo de las apariencias para tornar visibles las actividades del espíritu, lo cual supone también dos regiones. Así como también es verdad que en la metáfora se conjugan pensamiento y apariencias y gracias a esta conjugación las metáforas hacen de puente entre una región y otra, de modo que la metáfora atestigua la unión entre lo invisible del pensamiento y las apariencias que lo tornan visible.

⁸⁰ Es cierto que el ejercicio de pensar puede detenerse a voluntad, más no la necesidad de pensar: uno puede pensar sobre una cosa específica durante largos años, he aquí otra estrecha conexión entre alma y pensamiento, el pensamiento no se detiene a voluntad porque el alma pide ser resuelta y ésta no deja de padecer nunca.

⁸¹ *Ibidem*, p. 94.

⁸² *Ibidem*, p. 145.

⁸³ *Ibidem*, p. 99.

Sin embargo, eso no fue suficiente para explicar cómo durante la “desensorización” el alma en su aparente inmovilidad puede mantenerse unida a la actividad pensante ni cómo el alma pueda llegar a constituir parte de dicha actividad, dejando la impresión de que el alma tiene muy poco o nada que hacer durante la actividad pensante. Decir únicamente que el pensamiento es “pura actividad del espíritu unida a una completa inmovilidad del cuerpo”,⁸⁴ no es un argumento que ilustre lo suficiente pues no explica como esta “unión” es posible.

Sin embargo Arendt siempre partió de una dualidad la de *La vida del espíritu* y la de los padecimientos del alma, dedicando muy poco a la explicación de qué era lo que había entre estas dos, algo que nos dijera qué era lo que hacía que se mantuvieran unidas aun cuando se trataba de dos regiones distintas. Dos obras centrales en Arendt *La condición humana* y *La vida del espíritu*, toman como punto de partida una dualidad que distingue entre la *Vita activa* y la *Vita contemplativa*. En la introducción de *La vida del espíritu* Arendt explica que en *La condición humana* su interés se centraba en la *vita activa*; sin embargo, se percató de que el uso de esa categoría representaba un problema pues el término “fue acuñado por hombres dedicados a la vida contemplativa que observaban a todos los seres vivos desde esta perspectiva.”⁸⁵

Desde este punto de vista, la forma de vida activa es “laboriosa”, la contemplativa es pura quietud; la activa se despliega en público, la contemplativa en el “desierto”; la activa se consagra a “la necesidad del prójimo”, la contemplativa a la “visión de Dios”. (*Duae sunt vitae, activa et contemplativa. Activa est in labore, contemplativa in requie. Activa in público, contemplativa in deserto. Activa in necessitate proximi, contemplativa in visione Dei*).⁸⁶

Recojo la cita en latín como en la traducción porque enseguida de ella Arendt escribe: “He citado a un autor medieval del siglo XII, casi al azar, porque la idea de que la contemplación es el estado más elevado del espíritu es tan antigua como la filosofía occidental”.⁸⁷ Me he detenido en esta minuciosa explicación porque eso nos deja ver que lo que impidió que Arendt viera un problema a la hora de explicar cómo la actividad pensante se mantiene unida al cuerpo inmóvil se debe a las esquirlas de la vieja tradición de la dualidad entre cuerpo y espíritu. Tradición que aún penetra por los poros de la reflexión

⁸⁴ *Ibidem*, p. 146. Para una explicitación de esta afirmación, *vid. infra*, p. 51.

⁸⁵ Hannah Arendt, *La vida...*, *op. cit.*, p. 32.

⁸⁶ *Idem*. El autor es Hugo de Saint-Victor que aparece señalado en la nota al pie del texto de Arendt.

⁸⁷ *Idem*.

filosófica actual y que de muchas formas sigue canonizando al espíritu y despreciando al cuerpo. De esta tradición viene también la idea de la desensorización, un término que no dejó que Arendt viera el cordón que une al alma y el pensamiento, aunque este elemento estuviera implícito en uno de sus enunciados y que lo que posibilitaba la unión entre la pura actividad del espíritu con la “inmovilidad” corporal era “la sensación de estar vivo”.⁸⁸ Esta inmovilidad se da dijéramos a nivel motriz pero no en el campo de las de sensaciones, las cuales se mantienen siempre aunque el cuerpo esté “detenido”; las sensaciones son al espíritu como la sangre al cuerpo. Probablemente era necesario señalar que el alma no es únicamente el cuerpo y su capacidad motriz sino que el alma son también las sensaciones que se tienen en él, de manera que no es la motricidad sino las sensaciones que se dan en ello lo que hace posible la unidad entre el alma y la actividad pensante, porque incluso la actividad pensante se experimenta como una sensación.

Para Arendt el pensamiento no tiene sensaciones, sin embargo nos dice que “la única metáfora posible que puede concebirse para la vida del espíritu es la sensación de estar vivo”.⁸⁹ No obstante, esta sensación no es una metáfora sino el delgado puente que posibilita la conexión entre el alma y el pensamiento, es el cordón que se tiende entre dos imperios, conecta a las dos regiones y hace posible que espíritu y alma se comuniquen. Es el camino secreto que en el silencio y en la oscuridad filósofos y poetas han descubierto dado que el alma y sus sensaciones son lo único que puede tener puerto en las dos regiones: el mundo y las actividades espirituales. El alma está en relación con el mundo al ser afectada por él por medio de los sentidos, pero también está en relación con el espíritu cuando desatiende el mundo para sentirse únicamente a sí misma, pues el alma tiene la capacidad de volverse sobre sí misma y sentirse a ella en ella. Las sensaciones que mantiene al espíritu encendido son las que se dan cuando el alma vuelve sobre sí misma y al no ser el mundo lo que está atendiendo suponemos que el alma se ha apagado, más no es eso lo que ocurre, sino que el mundo ha dejado de ser objeto para el alma y el alma misma se ha convertido en su propio objeto.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 146. Era muy difícil que Hannah Arendt se diera cuenta de esto, como señalé en el párrafo anterior, Arendt ya había descubierto el modo en el que el pensamiento toma de la memoria el recuerdo de las apariencias para tornar visibles las actividades del espíritu, lo cual implica también dos regiones. Sin embargo uno se percató de que el abismo entre las actividades del espíritu y el mundo de las apariencias –que es salvado por la metáfora– nunca es aclarado del todo, nada se dice acerca de ¿cómo es posible tal abismo? ¿qué hay en él? y si no hay nada ¿cómo es posible entonces que las metáforas no parezcan en este vuelo?

⁸⁹ *Ibidem*, p. 146.

No ocurre lo mismo con el pensamiento que no puede tener puerto en el mundo porque para pensar necesitamos desatender el mundo, suspendernos de todo y quedar apoyados únicamente en la cuerda de la sensación donde a la menor distracción caeremos nuevamente al mundo. Sólo el alma puede establecer una conexión entre estas dos esferas, porque el pensamiento necesita olvidarse del mundo para realizarse, pero el alma no cede ni al mundo ni al espíritu, es la llama permanente que al dirigirse al mundo desatiende al espíritu y al dirigirse al espíritu desatiende al mundo, lo que se suspende es el mundo o el espíritu pero jamás el alma que se abre hacia las dos regiones, como las alas de una mariposa. Y solo cuando el alma despliega su otra ala hacia la región del pensamiento, suspendiendo al mundo puede emprender el vuelo hacia la vida del espíritu.

La suposición de que el alma puede desensorizarse es una idea que viene más de la experiencia del filosofar que de la del poetizar. La poesía parece tener más inmediatez con las pasiones, se arrebatada junto con ellas y por eso no tiene tiempo suficiente para llegar a suponer una desensorización. Las pasiones son rápidas y el alma se cansa pronto, si convulsiona es durante un corto tiempo, una agitación prolongada terminaría por trastornarla. En cambio, en la experiencia filosófica se tiene tanto tiempo como para que el alma se canse y dé la apariencia de que ha quedado inmóvil, quieta, exhausta, hay que acercar el oído para saber si aún respira.

Aunque suele olvidarse, la filosofía tiene en su base alguna convulsión y al igual que la poesía se nutre de los eventos sísmicos. La trampa es que la abstracción ha hecho suponer que podemos alejarnos lo suficiente del epicentro sísmico, reduciendo al alma a una exhalación silenciosa que se percibe en el oscuro fondo de toda obra filosófica. Probablemente Arendt, al centrarse en el largo ejercicio de la reflexión, fue engañada por una idea –la desensorización– que viene de las cansadas almas de los filósofos, aunque parece ser que sus experiencias le dictaban la corazonada de que no era así y de que “pensar y estar vivo es lo mismo”.⁹⁰ La condición básica para los dos modos de vida es que el alma no se detenga nunca y el binomio memoria-pensamiento no es suficiente para hacer posible la actividad pensante. Desde la Grecia antigua sabemos que Mnemosine “el recuerdo, la experiencia del pensamiento más frecuente y fundamental [...] se ocupa de las cosas que

⁹⁰ *Ibidem*, p. 201.

están ausentes, que han desaparecido a los sentidos”,⁹¹ trayendo a la presencia lo que hace tiempo nos abandonó. Mnemosine guarda las imágenes del mundo de las apariencias para evocarlas a la hora de la actividad pensante pero no puede sustituir las funciones del alma que no nos abandona nunca ni cesa su canto; además, el alma no es una apariencia que pueda usarse o no usarse sino que es algo constitutivo y necesario para la actividad del pensamiento.

En todo caso se trata de una triada entre alma, pensamiento y memoria. No es posible pensar sin el alma, pues la propia actividad pensante necesita de una sensación, la sensación de estar pensando, algo que Arendt comparó con la sensación de estar vivo, comparación que como ya vimos no es posible pues tal sensación no es una metáfora. Además es el alma la que permite el regreso al mundo, pues si en la retirada perdiéramos todas las sensaciones, caeríamos hacia algo de lo cual ya no podemos decir nada; sin el alma la retirada del mundo de las apariencias significaría el retiro hacia la región de la muerte: ser abandonados por nuestra alma es morir, significa la pérdida total de las sensaciones. No existe ninguna sensación para tal “experiencia” de abandono del alma, por tanto la expresión “estar muerto” es una expresión límite, no tiene lugar ni en la vida del espíritu ni en la vida del alma, quizá lo más cercano a esto sería la actividad de dormir, pero de igual modo la sensación de estar dormidos tampoco existe.

Las actividades del espíritu no son posibles sin la actividad del alma, “pensar y estar vivo, son lo mismo”⁹² porque pensar y padecer tienen en común el hecho de sentirse-convida. Sin este camino secreto no habría modo de que el espíritu y el alma estuvieran conectados; habría un abismo entre ellas y sólo eso, nunca podríamos explicar qué es aquello que permite su *unidad* ni tampoco decir de qué extraña manera al final logramos cruzar ir y venir de un lado a otro. Si tomamos la sensación de estar vivos como metáfora de la actividad del pensamiento, el alma –lazo que une a las dos regiones– se desvanecería y en automático el alma y el espíritu quedarían separados por un abismo infranqueable; arrancaríamos a una región de la otra, no habría ya comunicación posible entre ellas volviendo a repetir la dualidad de los dos mundos escindidos y conformándonos con la suposición de que ambos mundos están unidos por un misterio insondable. De ser así,

⁹¹ *Ibidem*, p.107.

⁹² *Ibidem*, p. 101.

pensar y estar vivos no serían lo mismo, habríamos arrancado una de la otra las alas de la mariposa, sin que el alma lograra unir a las dos regiones, haciendo imposible no sólo una vida del alma sino también una vida del espíritu. El alma al extender sus alas toca la región del espíritu y aunque es muda no hace sino ofrecer sus pasiones, para eso se vuelve sobre sí misma para ofrecer lo que más tiene de sí, los padecimientos que al darse en ella ha hecho suyos, son a ella a quien le pertenecen y no al objeto del mundo que los provocó, con sus pasiones nutre al pensamiento, haciéndolo profundo y elegante al darle la tarea de leer en el alma los garabatos inscritos de una vida que se enrosca y se enreda para no revelar con facilidad sus secretos mudos. El pensamiento al desenroscar de su mutismo a esos signos garigoleados los abre y los extiende como unas hiedras que trepan hasta el lenguaje y lo conquistan.

3.- Estremecimientos del alma. La inspiración y el suspiro.

*Y no puedo evitar ahora el suspiro,
ese sorbo de aliento que se escapa sin palabra alguna.*
María Zambrano

Inspiración y escritura

En la escritura se le revela al poeta su condición porque cuando escribe el primer poema ha escrito también su destino. Condición y destino se constatan en ese primer poema; condición porque el poema es producto de la gracia poética, destino porque inaugura el camino itinerante del escribiente. Una vez que se ha escrito el primer poema, el poeta ha comenzado ya a andar el camino de la gracia poética; su escribir es su caminar porque en la escritura se afirman entreverándose la gracia y el destino. Pero ¿de dónde viene lo que se escribe?, ¿de qué oscura entraña brota su fuente?, ¿qué camino recorre la vivencia poética antes de llegar al poeta para realizarse como palabra escrita?

El camino que esta gracia recorre para llegar al escribiente es el de la inspiración, camino cuyo origen se esconde incluso del preguntar; cuando se lo quiere atrapar preguntando él mismo hechiza las preguntas, las hace laberínticas o convierte la pregunta en una serpiente de mil cabezas sin que podamos saber cuál de todas es la que revela ese secreto. A quienes deciden hacer esa pregunta los pierde o los atemoriza, los confunde o los desquicia. El origen de la inspiración poética es la sombra de la escritura.

¿De dónde viene la gracia poética? Los confines de estas oscuras preguntas son inhóspitas para quien no conoce con hondura los poderes del lenguaje, pues sólo nombrando profundamente se llega a ellos, dijéramos que entre más se es poeta mayor es la profundidad del nombrar y más firmes son los pasos con que pisamos los misteriosos páramos de la inspiración. Se precisa entonces de un nombrar de alcance profundo, de una larga vara poética que remueva las entrañas de la poesía para hacer que sus misterios suban a la superficie.

Aventurarse hasta las profundidades del origen de lo poético es una empresa enorme y peligrosa, un viaje que aún no puedo hacer, aunque sí puedo describir el sendero por el que corre la gracia poética, la inspiración. La inspiración tiene su muelle en el suspiro, en él desembarca el don poético. Por esa razón pretendo reflexionar la experiencia del suspiro

porque es ahí donde la inspiración poética llega al final de su camino. No me es posible saber de dónde viene la inspiración, pero sí a dónde llega, la gracia poética que comienza en un misterio termina como una experiencia del aliento. El aliento es la expresión de la gracia poética, cuyo misterioso origen permanece siempre oculto.

El suspiro es el final del camino, la llegada de la inspiración, nos colocamos ante el final de ese camino como quien se pone al principio de un sendero que se extiende hasta perderse en el horizonte, un camino que va y viene y que llega hasta nuestros pies. Si ese camino fuera una serpiente estaríamos parados frente a su rostro y ella nos contaría lo que vieron sus ojos mientras cruzó un territorio sombrío.

El poema escrito recoge la experiencia poética, aunque ésta siempre lo desborde; en él se anida y descansa el acto de creación que la inspiración inicia. La poesía dada por gracia, se echa a andar en el camino que abre el suspiro, anda de sol a sol el sendero de la inspiración hasta que encuentra morada y lecho en el poema. En el poema reposa la experiencia poética; se echa, se enrosca y duerme profundamente en silencio hasta ser despertada por la mirada de un lector que la recorre y le eriza el lomo.

El vuelo de la vivencia poética no termina hasta que se posa sobre la hoja de papel, antes no hace sino revolotear en el poeta; intenta salir, choca aquí y allá, igual que las aves que por desventura entran a una casa y quedan atrapadas, sin saber cómo salir se golpean el pico contra un vidrio que les hacía la ilusión de una ventana abierta; se estrellan, se desploman, vuelven a levantar el vuelo. Hay escritores que suelen escuchar durante la noche los golpes en las ventanas cerradas, no pueden dormir porque la ventana de la escritura está cerrada; al final, en medio de la noche, tienen que levantarse para abrir una ventana al poema que revolotea, tienen que escribir para liberar al ave poética y conciliar el sueño.

Son innumerables los relatos que hablan de pequeños trozos de papel donde se escriben poemas que después se pierden o se olvidan, papeles que han hecho de pequeñas ventanas literarias, salidas improvisadas por donde la poesía sale al vuelo a los amplios cielos del bosque de palabras. Al menos así ocurre en nuestra cultura cuya fascinación por el papel ha devenido en el olvido de otros modos de conservación y expresión de la poesía: la historia oral, la memoria y sus cantos son los jueces más severos de la tradición empapelada, ellas se confían más al canto y a la relación de la poesía con las cosas del

mundo como ocurre en las culturas de tradición oral: las palabras o las canciones se guardan en determinados objetos, suelen ser con frecuencia objetos ceremoniales, en ellos duerme la poesía y son ellos quienes la despiertan del sueño, porque tales objetos forman parte del rito y la ceremonia; una punta de flecha, por ejemplo, puede evocar desde un gran canto hasta un antiguo poema sobre los antepasados.⁹³ Casi siempre es el tambor el objeto que tiene la más antigua e íntima conexión con la poesía, guía los cantos como la poesía guía las palabras; su ritmo evoca el lenguaje secreto de los chamanes y de los idiomas.

Nuestra cultura no ha logrado que la poesía viva en las cosas; es más, todo parece indicar que la arrancó de ellas, como si en los libros le hubiese construido paraísos artificiales. Sólo en la tradición occidental es posible el fenómeno de que: “el cuadro cuelga en la pared como un fusil de caza o un sombrero[...] [y si] los cuartetos de Beethoven yacen en los anaqueles de las editoriales como papas en la bodega”,⁹⁴ ello se debe a que desde la tradición humanista su “destino es estar colocados como en silenciosas estanterías, como las cartas acumuladas de un correo que ya no se recoge”⁹⁵ revelando, de paso, que además de la poesía, también la música se limitó sólo a aquellos alfabetizados que supieran leer partituras y que así “leyeran” lo que se tocaba en los conciertos.

En otras culturas la obra de arte no cuelga en el abandono. Es cierto que necesita entrar en relación con los seres humanos para ser contemplada, pero la idea de dejarla abandonada en muchos casos ni siquiera es posible, porque la mayoría de las veces tales objetos son sagrados. Mircea Eliade ha descrito cómo la indumentaria sagrada de los chamanes de algunos pueblos está siempre habitada por los espíritus y si se le abandona es sólo para comenzar a usar una nueva que igual que la anterior será habitada por esos mismos espíritus porque el atuendo anterior ya no está “vivo”. Mircea Eliade comenta que cuando uno de estos atuendos “ya está muy usado, se le cuelga de un árbol, en el bosque; los ‘espíritus’ que lo habitan lo abandonan y vienen a posarse en un hábito nuevo”.⁹⁶ Esos objetos son habitados por la divinidad y cuando no son los seres humanos son los animales

⁹³ No ocurre lo mismo con la pintura, la necesidad de extender sus colores sobre un espacio la acercan y le condenan, de forma casi inevitable, al lienzo sea de piedra, cuero o tela, necesita siempre de la superficie material libre.

⁹⁴ Martin Heidegger. *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1973, p. 37.

⁹⁵ Peter Sloterdijk. *Normas para el parque humano. Una respuesta a la carta sobre el humanismo de Heidegger*. Madrid: Siruela, 2006, p. 84.

⁹⁶ Mircea Eliade. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: Fondo de Cultura Económica, 1960, p. 127.

los que se reúnen alrededor suyo, no sólo porque su abandono no es posible sino porque literalmente las cosas tienen vida. Suelen ser instrumentos musicales o herramientas de trabajo, hechos de materiales que provee la naturaleza sagrada, como sucede con los árboles de donde se saca la madera para los tambores o las flautas usados en ceremonias y rituales; con esto podría decirse que se trata de una confusión entre la obra de arte y los objetos sagrados y que la frontera entre ambas cosas no queda del todo clara, algo que no tendría que representar un problema pues el arte tiene una indudable conexión con lo sagrado, tanto que la elaboración de los objetos sagrados exige los más altos talentos, como si el talento fuera un rastro de la divinidad en el artista, como si los dioses mismos fabricaran con manos humanas sus propios templos, una situación que se da incluso en Occidente pues ¿quién negaría que en nuestro mundo han sido los artistas quienes han invertido su talento en decorar monumentos y lugares sacros?

La poesía en el papel representa en muchos sentidos el distanciamiento de su remoto y primigenio origen sagrado, al menos en términos del lugar en el que habita. Si la obra de arte cuelga en el abandono es porque su función quedó reducida a un mero objeto de observación, es decir, que ha perdido su capacidad vinculante con lo sagrado; por las ventanas de la obra de arte ya no es posible ver a los dioses, el arte como ventana hacia lo sagrado ha sido cerrada, se convirtió en un objeto clausurado de lo trascendente; a través de él no se abre ninguna otra esfera, lo que nuestros ojos ven es la genialidad o la técnica.

El arte se limitó a la esfera de lo profano, quedando como un asunto exclusivamente humano, nos está permitido “jugar” con él, incluso jugar a abandonarlo pues ninguna deidad enfurecerá por estos juegos. Los sedimentos de esta perdida relación con lo sagrado, en buena parte, han dado lugar a los museos de arte. Guardamos allí cosas que consideramos importantes sin saber en realidad algo más de su verdadera importancia. En los templos del abandono, los museos o las galerías del arte, buscamos el perdido origen remoto de lo sagrado, nuestra búsqueda es búsqueda perdida; a menudo lo único que encontramos es la nostalgia de lo perdido. El arte como una esfera de la existencia labrada con símbolos se nos revela en nuestra impotencia de no entender su dimensión sagrada, cuando descubrimos que entre nuestras manos tenemos únicamente un “objeto” liso, donde cualquier grabado y relieve vinculante con lo trascendente ha quedado ausente.

El poema de letras, la occidental poesía humanista, probablemente sea la más limitada en cuanto a su morada y sus modos de expresión, una y otra vez se incentiva a las personas de manera dulzona a encontrar la poesía en la “naturaleza”, en “la vida”, en el “amor”, para lo cual se utiliza toda una serie de tartuferías que ignoran que tal búsqueda no es posible, no le encontrarán ahí. El ser humano humanista sólo encuentra la poesía en los libros porque a lo que no tiene detrás de sí la monolítica hoja de papel hay que hacerle un gesto de desprecio, todas sus búsquedas de lo poético terminan cuando choca contra el libro como el gran muro que clausura toda búsqueda, ése es su destino y hasta ahí llegan sus talentos. Es el único modo que conoce de relacionarse con la poesía y por eso no la olfateará, no la escuchará, no la sentirá, ni la verá, simple y pobremente la leerá, vanagloriándose de sus limitaciones, vociferando que el más grande de los placeres poéticos es el de su lectura, creyendo además que ésta se encuentra por encima de quienes no han caído del todo en la trampa humanista. Se dice además que quien mira el arte puede mirar la belleza, ¿puede la impotente mirada occidental lograr eso?

De la poesía escrita se recupera que su belleza brota de las vidas profundas que se sedimentan en el fondo de los poemas; la escritura abre una ventana hacia esa profundidad ¿hay una poesía que no venga de lo profundo? Lo bello de la poesía se revela en los abismos que ella nos deja ver. Lo bello es la oscuridad que queda abierta en la poesía, algo que en la vivencia poética se experimenta como unos parpados que se abren y dejan ver una oscuridad espesa que también nos mira ¿qué o quién nos mira desde esa profundidad abierta?, lo que nos atrapa y nos consume es la contemplación de una oscuridad fascinante. Por ello también la lectura de poemas es el abrirse de nuestra propia profundidad, abismarse en los poemas hasta el grado de que leerlos o escribirlos es transformarse en el abismo que ellos abren. Pero la más extrema belleza del poetizar está en el acto de ser conmovido por el modo en el que un ser humano nombró lo abismal de su vida; el amor con el que fueron buscadas las palabras revela a ese otro amor que necesitó de la palabra para abrir esas profundidades de donde él viene. Por eso la palabra es llaga viva pues al nombrar abre lo profundo y al abrir se abre ella misma.

La poesía dejó de ser cantada –como ocurría en la Antigüedad– para ser leída, y con la dictadura del humanismo como el gran libro universal, la poesía fue engañada; se le dijo

que sería puesta en aposentos mejores –en los libros– sin saber que estaba siendo exiliada del canto vivo, Sloterdijk nos ha advertido sobre las astucias del humanismo y dice:

[...] lo que se llama “*humanitas*” desde los días de Cicerón, pertenece en sentido tanto estricto como amplio a las consecuencias de la alfabetización [... porque] los humanizados no son en principio más que la secta de los alfabetizados, y al igual que en otras muchas sectas, también en ésta se ponen de manifiesto proyectos expansionistas y universalistas.⁹⁷

El sueño humanista cuya pretensión fue, es,⁹⁸ que todo el mundo cupiera/quepa en una hoja de papel, ahogó en las blancas aguas de sus documentos no sólo formas de vida sino también otras formas de arte, otros modos de poesía, salvándose sólo la poesía que se abrazó a los barcos de papel para no hundirse, sólo el papel flotaba en la superficie y sólo lo que fue capaz de subirse al arca de papel sobrevivió a la inundación humanista, otros tesoros han sido sepultados por sus aguas, de algunos no volveremos a tener noticia y para recuperar otros serán necesarios largos años de un buceo histórico y cultural que enseñando las pérdidas revele los tesoros.

Aún con todo lo dicho habrá que asumir el análisis de la inspiración desde la tradición occidental de la poesía escrita, que pone como regla que lo pensado tiene que escribirse, tradición inaugurada por Platón y que probablemente sea de entre los medios de expresión poética el más lejano, pero para nosotros es sin duda el más cercano y casi el único que tenemos y conocemos.⁹⁹ La escritura se convierte entonces, en un sentido literal, en el punto final de la vivencia poética. La poesía que se abre con un suspiro es cerrada por el poeta con el movimiento de su mano; el punto final le cierra la huida hacia cualquier otra parte como si en cada poema escrito el poeta zurciera el papel para cerrar una herida abierta, para que la vivencia poética llegue a su súbito final. La vivencia poética está

⁹⁷ Peter Sloterdijk, *Normas...*, *op. cit.*, p. 24.

⁹⁸ “Es” porque hay quienes aún repiten la tautología de que los humanismos humanizan. Al afirmar esa tautología revelan la pobreza del término, pues no conciben otro modo de vivir que no sea el modelo “humano” olvidándose de que existen modos de vivir que generan condiciones para que la vida sea buena y grata, aunque estas “formas de vida” no sean según pensamos desde occidente “formas humanas” y mucho menos “vidas humanizadas”.

⁹⁹ Probablemente el teatro sea una de las actividades artísticas donde el vínculo entre alma y palabra se da de manera más inmediata, puesto que la actuación, involucra el decir de las palabras pero también las expresiones del cuerpo, los gestos que son las expresiones de alma. Queda centrifugado el elemento del pensamiento puesto que la obra de teatro fue pensada desde antes de ser puesta en escena, sin embargo pareciera que en términos de arte, es el teatro lo que deja ver con mayor intensidad y de manera más cercana la conexión entre los gestos del alma y las palabras del pensamiento.

intrincada con la manera en que se expresa. Octavio Paz lo ha señalado claramente: el análisis de la experiencia poética incluye el de su expresión.

La poesía no se siente: se dice. Quiero decir: no es una experiencia que luego traducen las palabras, sino que las palabras mismas constituyen el núcleo de la experiencia. La experiencia se da como un nombrar aquello que, hasta no ser nombrado, carece propiamente de existencia. Así pues, el análisis de la experiencia incluye el de su expresión.¹⁰⁰

Y no es que las palabras al constituir el núcleo de la experiencia poética sean una especie de inmanencia en la que todo lo producen ellas y por sí mismas, son el núcleo porque la experiencia poética se visibiliza y culmina en ellas, en su regazo se da el acrisolamiento poético. Por su parte la experiencia innombrada no existe, no porque no se haya dado en la vivencia sino porque aún permanece en lo no dicho, sin la expresión no puede formar parte del mundo. Aunque la base del poema es la vivencia poética, ésta es, algunas veces, la parte más vedada, pues todo poema es un bosque creado por criaturas mágicas –las vivencias– que lo cuidan y le dan vida, lo que se nos presenta inmediatamente es el bosque, pero habría que adentrarse en él lo suficiente para descubrir a estas criaturas. Es necesaria una sensibilidad muy fina para poder presenciar a los guardianes del bosque que se esconden casi hasta desaparecer cuando el poema queda terminado. La vivencia poética queda siempre ensombrecida porque ni siquiera el poema puede abarcar completamente la vivencia; el mismo poema como punto final de la vivencia poética no se agota en sí mismo; por eso todo poema tiene como epígrafe la sombra de su nacimiento, el camino penumbroso que atravesó antes de ser palabra, letra. Si lo que intentamos reflexionar en esta tesis es el derramamiento del alma en la escritura poética, teniendo en cuenta al suspiro como la vivencia y señal de que la gracia poética ha salido de su morada para ponerse en marcha en el camino de la inspiración, será entonces de vital importancia analizar con mayor profundidad al suspiro como aquella afección del alma que constata y notifica la llegada de la inspiración.

¹⁰⁰ Octavio Paz, *El arco...*, *op. cit.*, p. 157.

El *topos* del encuentro: la cuenca del alma.

Todo poema deja tras de sí una estela de oscuridad, el misterio que viene con él borra las huellas de su origen, no nos revela de dónde viene. Aquí la expresión “estela de oscuridad” se vuelve una paradoja puesto que es un enunciado que trata de lanzar luz en la penumbrosa pregunta por el origen de la gracia poética. El poema nace en el don poético y emerge de cuerpo entero en la escritura.¹⁰¹ El poeta no sabe en qué momento el don poético dio a luz a la inspiración, sólo tiene noticia cuando ella ha pisado la brecha del suspiro.

En el suspiro se revela la inspiración, más no podemos decir que el don poético nace de ella, pues eso nos llevaría a preguntarnos ¿en dónde nace la inspiración? No obstante el don poético se manifiesta por medio de la inspiración, pero la inspiración no me dice de dónde viene el don de poeta ¿Inspiración y don son lo mismo? Aún si lo fueran el problema del origen seguiría representando dificultades ante la pregunta por su origen. El problema del origen de la poesía se resuelve quizá únicamente cuando el don poético nos revela por medio de un poema el lugar de su nacimiento. Para este trabajo esa revelación permanece lejana y habremos de conformarnos únicamente con las constataciones de la tenencia de ese don: el don poético, la inspiración y el suspiro, elementos colocados en ese orden, de esta manera podemos comenzar diciendo que el don se vivencia como inspiración y la inspiración se constata en el suspiro. El suspiro es lo que me dice que estoy inspirado y la inspiración es lo que me dice que tengo el don de poetizar. El don produce la inspiración y la inspiración se encarna en el suspiro. Inspiración y suspiro son dos cosas diferentes. Es cierto que la inspiración se manifiesta suspirando, pero no todos los suspiros son suspiros de inspiración, de ahí que inspiración y suspiro sean dos cosas distintas. El suspiro es suspiro de inspiración sólo cuando el don poético se ha encarnado en un ser humano. Es decir, el suspiro es de inspiración sólo cuando el don poético ha inspirado produciendo el suspiro. El don no es el aliento, sino lo que produce el aliento; el suspiro no es la inspiración, sino lo que me da cuenta de ella.

Así, y sin más, todo parece indicar que el don poético y su manifestación: la inspiración, emergen de algo más allá del poeta. Y aún si ese “más allá” sólo fueran oscuridades en el

¹⁰¹ Al menos así se presenta en la tradición occidental donde la poesía se encuentra inmediatamente relacionada con la escritura.

poeta que el poeta desconoce, el problema sería el mismo: el origen del don poético es un lugar desconocido un origen que se presenta siempre como algo fuera de mí. Un lugar fuera de mí y que por tanto tiene una nota de alteridad.¹⁰² De tal modo que es necesario que se reconozca a la inspiración como algo exterior al poeta, de cuyo origen sólo conocemos una palabra: misterio. Octavio Paz nos hace saber cómo la inspiración poética se experimenta como una especie de alteridad.

Algunos lo llaman demonio, musa, espíritu, genio; otros lo nombran trabajo, azar, inconsciente, razón. Unos afirman que la poesía viene del exterior; otros, que el poeta se basta a sí mismo. Mas unos y otros se ven obligados a admitir excepciones. Y estas excepciones son de tal modo frecuentes que sólo por pereza puede llamárselas así. Para comprobarlo, imaginemos a dos poetas como tipos ideales de estas contrarias concepciones sobre la creación. Inclinado sobre su escritorio, los ojos fijos y vacíos, el poeta-que-no-cree-en-la-inspiración ha terminado ya su primera estrofa, de acuerdo con el plan previamente trazado. Nada ha sido dejado al azar. Cada rima y cada imagen poseen la necesidad rigurosa de un axioma, tanto como la gratuidad y ligereza de un juego geométrico. Pero falla una palabra para rematar el endecasílabo final. El poeta consulta el diccionario en busca de la rima rebelde. No la encuentra. Fuma, se levanta, se sienta, vuelve a levantarse. Nada: vacío, esterilidad. Y de pronto, aparece la rima. No la esperada, sino otra –siempre otra– que completa la estrofa de una manera imprevista y acaso contraria al proyecto original. ¿Cómo explicar esta extraña colaboración? No basta decir: el poeta tuvo una ocurrencia, que lo exaltó y puso fuera de sí un instante. Nada viene de nada. Esa palabra ¿en dónde estaba? Y sobre todo, ¿cómo se nos ocurren las “ocurrencias” poéticas?¹⁰³

Esta cita evoca con claridad la situación en la que el poeta queda colocado a la hora de experimentar el misterio de la inspiración poética y además, deja en claro que ya sea como lluvia caída del cielo o como borboteo de sus entrañas, la inspiración pone siempre al poeta

¹⁰² Además, se trata de algo que no sólo pende de mi capacidad de comprensión sino que también pende de mi capacidad de afección, pues puedo identificar aquellas cosas que me afectan y me hacen padecer así como el origen de éstas, por ejemplo, lo que origina mis temores, mis alegrías, mis pasiones y mis desventuras; para eso basta con mirar la propia biografía y los acontecimientos de la vida diaria. Pero ¿Qué produce las afecciones poéticas?, ¿qué experiencia biográfica fue la que las produjo? La vivencia poética no es efecto de un “trauma” y mucho menos nace ahí, aunque muchos hayan querido resolverla por ese camino sin llegar a nada. Una lectura de psicología fatídica no resuelve la pregunta por el origen de la experiencia poética. Si así fuera la poesía sería una “enfermedad tratable” y a los tantos meses de terapia el enfermo dejaría de escribir, pero tal cosa no es posible. El poeta no es un enfermo aunque se lo quiera enfermar como un intento desesperado para arrancarle su misterio. Aquellos que quieren curarlo terminan haciendo uso de la enfermedad, cuando un misterio es impenetrable, ya no hay nada que hacer, la cura fracasa cuando para curar tiene que intentar enfermar. El origen de la afección poética no es posible rastrearlo biográficamente y con esto no quiero decir que la biografía no forme una parte constitutiva de las vivencias poéticas, sino más bien que no hay algo así como una experiencia detonante que dé lugar a lo poético, así como sí hay detonantes de los temores y las pasiones. Si así fuera podríamos activar a voluntad la inspiración poética, elaborar manuales para alcanzarla; bastaría con realizar aquello que la produce, repetir el ejercicio detonante, pero la inspiración no es en ningún momento un asunto de estimulación programada.

¹⁰³ *Ibidem.*, p. 157-158.

frente a otra cosa que, nacida o no de él, siempre se experimenta como algo que no es él mismo, la presencia de “eso” es innegable, pero no sabemos qué oscuro recorrido hizo para aparecer y ser la desconocida alteridad que nos posee y nos pone en la región ambigua de lo que Paz llama “un pronombre innombrado”, donde las fronteras entre yo y lo otro se desvanecen; en esa ambigüedad es donde aparece el acto de escribir.

El acto de escribir poemas se ofrece a nuestra mirada como un nudo de fuerzas contrarias, en el que nuestra voz y la otra voz se enlazan y confunden. Las fronteras se vuelven borrosas: nuestro discurrir se transforma insensiblemente en algo que no podemos dominar del todo; y nuestro yo cede el sitio a un pronombre innombrado que tampoco es enteramente un tú o un él. En esta ambigüedad consiste el misterio de la inspiración.¹⁰⁴

Después de la inspiración el ser humano no sabe dónde ha quedado su yo, en la ambigüedad de esa experiencia su nombre se ha desdibujado, ya no advierte con certeza si esa fuerza es suya o no. ¿Pero la inspiración y sus efectos a dónde paran?, ¿en qué consiste su poder transformador? ¿en qué lugar se acrisola la vivencia de la inspiración? El don de poetizar descende por el rayo de la inspiración ¿en dónde cae el rayo?

En el fondo del suspiro el rayo de la inspiración tiene una piedra de toque, el centro de un torbellino, el fondo de un vórtice donde la inspiración es recogida, “la cuenca del alma”. El torbellino del suspiro abre ese vórtice que descende hasta el lecho del alma para escarbar y hacer que las pasiones broten y se derramen como poema. El *topos*, el lugar de ese encuentro donde don poético y ser humano se tocan por vez primera, es la cuenca del alma, lugar que recoge y condensa las vivencias poéticas. La inspiración tiene como particularidad ser intensa e íntima, por esa razón suelta sus anclas en el tacto, el sentido que convierte a la carne en fuego y puede transformar al ser humano en una antorcha viva. El suspiro es la reacción del ser humano que es tocado por la inspiración.

Abundemos más en el tacto como el *topos* donde la inspiración se presenta. Cuando la filosofía se ocupa de los sentidos suele esquematizar un camino que algunas veces ya ha sido narrado en la poesía. Ocurre con Zubiri cuando describe *Los modos de presentación de realidad*. Ahí describe a la sensibilidad del tacto como contacto y presión y agrega a los sentidos ya conocidos el de la cenestesia o sensibilidad, un sentido gracias al cual “el hombre está en sí mismo. Es lo que llamamos intimidad. Intimidad significa pura y

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 159.

simplemente realidad mía. Es un modo de presentación de lo real. La cenestesia en cierto modo es el sentido del ‘mí’ en cuanto tal. Los demás sentidos no dan el ‘mí’ en cuanto tal si no están recubiertos por la cenestesia”.¹⁰⁵

La inspiración poética acontece en el “mí”, en mi realidad íntima. Cuando la inspiración pone su dedo en el ser humano, punza la cuenca de su alma provocando el suspiro de la intimidad, nace así la vivencia poética, no el don poético del cual aún tenemos duda sobre su origen. El tacto y la sensibilidad cenestésica tienen una profunda y entreverada relación, al grado de que en la vivencia poética uno se desborda en el otro, produciendo un ácido de sensaciones que deshace las entrañas y penetra hasta los confines íntimos del “mí”. En la experiencia de la inspiración, el “mí” –cuya función es la de darme “mi realidad”– es tocado, dijéramos que la inspiración llega a nosotros tocando a la puerta de mi intimidad. El “mí” como el “hueso” de las sensaciones íntimas es estocado por la lanza del suspiro. La idea de que la inspiración toca la visceral intimidad del ser humano rompe con la concepción que supone a la inspiración como aquello que se da en el éter de la abstracción. Probablemente la inspiración es la experiencia que más concretamente muestra la imposibilidad de que en la actividad pensante el alma pueda desensorizarse por completo.

La inspiración acerca al alma y al pensamiento para que juntos hagan el poema danzando como una sola llama, hasta convertirse en una cadena progresiva que va del danzar sereno con las primeras palabras escritas al desenfreno del baile extasiado cuando el poema ha sido terminado: “Al principio las frases se adelantan o atrasan, pero poco a poco el ritmo de la mano que escribe se acuerda al del pensamiento que dicta. Ya se ha logrado la fusión, ya no hay distancia entre pensar y decir”.¹⁰⁶

La inspiración toca el alma y la despierta, se comporta como un soplo que penetra hasta lo más hondo de la vasija que es el ser humano, se adentra hasta los huecos más recónditos donde las brasas del alma duermen, la ventisca de la inspiración las enciende y las apaga, como una especie de movimiento respiratorio interior y por este movimiento pareciera que

¹⁰⁵ Zubiri dentro de la diversidad de sentires señala unos once: “visión, audición, olfato, gusto, sensibilidad laberíntica y vestibular, contacto-presión, calor frío, dolor, kinestesia (abarcando el sentido muscular, tendinoso y articular), y la cenestesia o sensibilidad visceral. Prescindo de que se discute la especificidad de algunos de estos receptores; éste es un asunto de psico-fisiología”. Xavier Zubiri. *Inteligencia sentiente. Inteligencia y realidad*. Madrid: Alianza Editorial/Fundación Xavier Zubiri, 2011, pp. 100-103.

¹⁰⁶ Octavio Paz, *El arco...*, *op. cit.*, p. 158.

el alma son unos ojos que parpadean en la oscuridad. Pero la ventisca se transforma en tifón y de un golpe el suspiro enciende el alma y sus llamas son arrastradas por la brisa del pensamiento que las arrastra a las praderas del lenguaje y lo incendian, la gran hoguera del poema arde y se levanta.

¿Qué evoca la imagen del suspiro que enciende las brasas del alma sino un *topos* donde inspiración y alma hacen contacto? Bien podríamos decir que las brasas del alma son las entrañas palpitantes siempre vivas, a punto de reventar en fuego o en sangre. Hacia esas entrañas apunta siempre la flecha de la inspiración, en su largo viaje sin cartografía no hace más que confiarse a las señales que el alma le da, un montón de brasas a medio avivar colocadas en una oscuridad total son su única guía, pero ha de entregarse a esa señal, guiarse por las brasas del alma o perderse para siempre sin lograr llegar a ese puerto. La inspiración se sacrifica en el poema, su pago es la inmortalidad de la que goza todo lo que se ha ofrendado al fuego, cada inspiración perece, muere quemada en el alma, pero al morir deja abierta la necesidad que el poeta tiene de ella; muere para abandonarlo, para que no pueda poseerla para siempre: con la muerte de la inspiración se instala un movimiento interminable en el que cada nuevo poema necesita una nueva inspiración porque por él muere, en él muere y porque el poeta la necesitará siempre, renace eternamente para él.

La tradición occidental ha elaborado distintas metáforas para describir las vivencias íntimas que tienen como punto de toque el “mí”. Las metáforas con las que se describe la profundidad y la intensidad de las vivencias de la intimidad-tocada, son metáforas que evocan un incandescente acto de reunión como el representado en el soplo y las brasas, el fuego y el aire, dios y el corazón del ser humano. La situación es que la sensación de la intimidad-tocada se experimenta con tal intensidad que sus metáforas derivan de experiencias sensibles igualmente intensas y profundas: para la intensidad, el fuego que quema; para la profundidad, la oscuridad de un pozo. El descubrimiento de estas metáforas deriva de las vivencias de la intimidad y no tanto de un imaginario histórico o estético, por ese motivo quienes atribuyen únicamente al cristianismo la invención de metáforas que sirven para nombrar la interioridad como por ejemplo la llama o el corazón, yerran en este punto pues sus análisis se centran en la estética teológica de esas imágenes y no en la experiencia inmediata que se da en la interioridad, tal es el caso de la metáfora del corazón. Aunque, por otra parte y como lo ha advertido Sloterdijk, “la asociación entre el corazón y

la mismidad del yo no es un universal antropológico; no por todas partes ni en todos los tiempos se ha equiparado lo más interior del hombre [...] con el corazón”.¹⁰⁷ Aun así para Occidente, con toda su pretensión de universalizar sus metáforas, éstas tienen a la hora de hablar de la intimidad tanta importancia como la que tiene la metáfora de la visión a la hora de hablar de la inteligencia, pero ¿por qué Occidente privilegió estos sentidos y no otros? O ¿por qué su relación con el mundo se dio desde estos sentidos? Como ha ocurrido a lo largo de nuestra historia con el sentido de la vista ¿cuáles son las experiencias que hicieron que nuestra cultura se relacionara con el mundo con estos sentidos y no con otros? Tales preguntas exceden los límites de éste trabajo y sin duda una poesía que tuviera como base otros de los sentidos humanos sería enormemente enriquecedora, no obstante, no podría hacerse sin traspasar las fronteras de la cultura occidental, algo que precisaría de pedir ayuda a otras culturas que hubiesen desarrollado lenguajes distintos desde la primacía de sentidos distintos. Por eso todo viaje en búsqueda de un lenguaje poético distinto implica también la exploración de otros sentidos; si se ha escrito con ayuda de la visión, se puede también aprender el modo de, por ejemplo, escribir con ayuda del olfato.

Las metáforas del “centro” o del corazón tienen su raíz en experiencias cenestésicas o viscerales, sus creadores han rociado el lenguaje con sus entrañas como quien rocía las hojas de una planta para devolverle su verdor. Con cierta facilidad se obedece al impulso de atribuirle un origen divino a esas imágenes de la interioridad, es decir, tomarlas como imágenes reveladas desde un “más allá” trascendente y etéreo, sin tener en cuenta que su raíz son las sensaciones íntimas y que en esto la organicidad del ser humano tuvo un papel fundamental y esto se revela cuando se asoma el rostro de las experiencias cenestésicas que dieron lugar a esas metáforas. La todavía monolítica tradición occidental del dualismo del cuerpo y espíritu impide descubrir las vivencias psicorgánicas que están en la base de toda poesía, encubre el elemento psicorgánico que produce estos modos de poetizar.

Visto así, los sentidos humanos han actuado muchas veces como las entrañas temblorosas del lenguaje, removiéndolo y recordándole que nunca es un continente estático, pero, a pesar de ello, el dualismo antropológico configura no sólo los contenidos de la filosofía y la poesía sino también el modo en el que son leídas: si creemos que la poesía se dio en el puro éter de la abstracción, caemos en una lectura desencarnada, porque desde esa perspectiva el

¹⁰⁷ Peter Sloterdijk. *Esferas I. Burbujas. Microesferología*. Madrid: Siruela, 2003, p. 101.

alma no forma parte constitutiva en la elaboración del poema y por el mismo motivo a la hora de leerla no la tenemos en cuenta, no acercamos el alma al calor de los poemas.

Desde esa tradición hemos aprendido a ignorar el “cuerpo” –que está en la base de todo poema– para mirar únicamente el cortejo fúnebre de la pura abstracción y no la celebración multicolor de sensaciones que todo poema tendría que evocar. Se puede refutar que no hay poesía que no evoque un mar de sensaciones, pero esas evocaciones suelen ser de morbo por la pestilencia de cuerpos muertos, la pura erudición sin corazón, su fetidez atrae a los lectores como moscas. Una lectura que desencarna las experiencias poéticas supone que las palabras son meros adornos fonéticos o estéticos y se olvida de recalcar la experiencia íntima que dio lugar a su creación. La lectura desencarnada quiere el puro éter, “lo esencial del poema” y el alma en la que tuvo lugar la vivencia poética se transforma en un cadáver que no es digno de ser mirado.

La palabra poética sólo está viva cuando comunica lo que se siente y sólo es poesía cuando logra ese objetivo. La belleza poética está en lograr esa comunicación, en salvar lo mejor posible el abismo entre el sentir y el decir. Las palabras son un pedazo del alma del poeta arrojadas sobre el lenguaje, cuando ese trozo de carne cae sobre el suelo de las palabras todavía se retuerce, la palabra está viva porque en ella se guardan las pasiones del alma, pero si los gusanos de lo etéreo devoran su carne, entonces ya no dice nada. Por lo tieso de sus palabras huesudas y cadavéricas se puede descubrir a los charlatanes de la poesía, sus palabras nada dicen, ningún esqueleto puede hablar y en el afán de ocultar sus huesos pelones van recogiendo de otros sus palabras vivas, con ellas se tapan pero lo vivo no se pega a lo muerto.

La unidad entre lo que se siente y lo que se dice es lo que hace que los poemas sean bellos, todo lo que comunica un sentimiento gana en automático su lugar en la belleza, en el paso del sentir al decir se forma o se pierde lo bello del poema. Toda escritura que logre dar ese salto se hace bella. Para los poetas el acto de nombrar el alma es el más bello porque en ese nombrar suena la más perfecta de las notas poéticas, la nota que rige los demás acordes del poema; las imágenes y la fonética son elementos que sirven a este nombrar y se ponen a sus pies. Nombrar el alma significa que un poema florece y alumbra con los colores de sus pétalos las oscuridades del alma. Hay quienes confunden con facilidad lo poético con lo lustroso y lo bien acomodadas que pueden estar las palabras de un verso o una prosa pero

en el lustre y en el acomodo no hay belleza y tampoco hay poesía porque por bien colocadas y relucientes que estén esas palabras si no logran abrir el umbral del decir lo sentido, entonces no han logrado el mérito poético y desprecian de paso el alma misma, pues es ella la que quiere ser puesta en las palabras. Cuando la tradición del desprecio del cuerpo penetra en los modos de poetizar o de leer poemas surge una especie de manía del discurso por el discurso, actitud que trata de destilar el discurso de la experiencia corporal, el vicio de una lectura desencarnada que deja incompleta la belleza del poetizar, porque suprime el cuerpo para quedarse con el éter del discurso, es una manía que se entretiene con las maromas de las palabras. Por el contrario todo poema tiene que ser capaz de evocar los padecimientos que le dieron vida, ser capaz de reavivar el alma. Lo importante es la experiencia psicorgánica en relación con el lenguaje y no la pura cáscara del lenguaje; palabras secas no son palabras poéticas sino mero discurso, palabrería hueca, ruido en el aire. El alma es la sangre del lenguaje. Incluso algo tan íntimo como la experiencia mística tiene lugar en el cuerpo ¿si no con qué más? La poesía y la filosofía leídas y no avivadas nuevamente en las entrañas del lector se limitan a tratar al cuerpo como un harapo de carne, tolerado sólo porque recubre al “alma”; un harapo de carne arrastrado por los discursos, olvidado y picoteado por el desprecio de no ser de divina “naturaleza”. Lo picoteado por los cuervos de la pureza es el alma misma pues ¿de dónde vienen la filosofía, la poesía y la mística si no es de aquello que filósofos, poetas y místicos sintieron en su cuerpo más profundamente? Y por tanto, la poesía, la filosofía y la mística no pueden olvidarse de incorporar en su lenguaje la experiencia profunda del alma, evitar la tentación de ser unos carroñeros que guarden entre sus dientes una poesía, una filosofía y una mística desalmadas.

La flecha del suspiro: Inspiración y corporalidad

La imagen de la flecha y la herida se repite a lo largo de la tradición occidental porque el contacto es el punto de encuentro entre el ser humano y “lo otro” simbolizado por la flecha. Sin embargo, la belleza de las imágenes –con las que suele hablarse de ese contacto– pueden distraernos y hacernos suponer que se trata únicamente de metáforas, composiciones abstractas, juegos de palabras que los poetas elaboran en su cabeza por puro

ocio. Quienes suponen esto olvidan que las metáforas no son puras ideas y que algo como la flecha y la herida no son meras imágenes sino la expresión de un dolor real. La comunicación entre la inspiración y el poeta no se da en las puras palabras, es más no hay palabras puras, una palabra pura sería únicamente fonética, un sonido como cualquier otro. Todo uso de cualquier palabra tiene en su base una vivencia. Para el poeta el *topos* de la comunicación entre la inspiración y él mismo no es el lenguaje sino el cuerpo, la flecha de la inspiración no hiere a la palabra sino al alma, no hay encuentros desencarnados; todo encuentro, aún el de la inspiración supone una experiencia de la carne. También Gaos lo señala, sin la carne, sin el contacto, no hay comunicación alguna que sea posible.

En el principio fue *el contacto entre objetos* [...] Es probable que los espíritus puros tengan una *individualidad –personal– tan absoluta*, que sean *incomunicables* entre sí. En esta probabilidad, los espíritus sólo podrían entrar en comunicación *encarnándose* [...] Esta comunicación de los espíritus, ésta su relativa fusión, ésta *nuestra* comunicación, *nuestra* relativa fusión *por medio de la carne*, es lo que sería la *intimidad*.¹⁰⁸

Una y otra vez “lo otro” se encarna en la intimidad del ser humano donde poeta y don poético se encuentran y comunican. La flecha de la inspiración llega a herir la carne y en un sentido muy literal abre la intimidad. Esa flecha, aunque metafórica, tiene en términos de sensaciones efectos que son los de una flecha real: corta, lastima, abre una herida en la sensación; hay sensaciones de las heridas pero hay también heridas de las sensaciones. La inspiración tiene efectos en nuestras sensaciones cuya base es el cuerpo que hiere. Escalofríos, temblores, estremecimientos, son las expresiones corporales de las sensaciones. La metáfora de la flecha no es algo “inmaterial”. Aunque en parte es una construcción del pensamiento, sus raíces se hunden hasta la esfera de la materia en la que las sensaciones del cuerpo tienen su base.

Las musas, los dioses, la inspiración, se expresan en la carne, los signos son secundarios. El supuesto de que los signos son el lenguaje de los dioses se debe a que son ellos los que más auténticamente nombran esa vivencia experimentada como una especie de alteridad, antes de la metáfora sólo hay sensaciones. Cuando un signo expresa una de estas vivencias, sucede que el poeta llega a confundirse y cree que la petición de la divinidad o de la musa era que mirara tal o cual signo, no es así, lo que sucede más bien es que por

¹⁰⁸ José Gaos. *Obras completas. III. Ideas de la filosofía (1938-1950)*. México: UNAM, 2003, pp. 170-172.

medio del signo la carne habla. La “otra voz” se abre paso a través de cortes y muescas, hiere para poder hablar; la carne abre su boca rasgándose, es el modo en que la inspiración dicta su designio ¿dónde ubicar el lugar donde acontece la abertura? ¿En dónde encontrar esa grieta en la afectividad que una y otra vez es golpeada por el rayo?

Las tradiciones religiosas y espirituales, y aún una parte de la filosofía, suelen afirmar que el ser humano tiene un centro, un lugar que en un momento determinado recoge a la persona en todas sus dimensiones. Algunos filósofos como María Zambrano le han llamado corazón o vaso, su función es siempre recoger, es el lugar de acrisolamiento por excelencia, en él se reúnen los más intensos flujos de sensaciones; las sensaciones escurren hacia sus profundidades. En la inspiración las entrañas se derriten y descienden hasta ese lugar, lo visceral o cenestésico se disuelve de modo que la expresión “se le revolvieron las vísceras” es muy cercana a esa sensación gracias a que el recubrimiento que se da entre los diversos sentires hace que sea difícil establecer límites entre cada uno de ellos. La inspiración revuelve los sentidos, licua las sensaciones, en un sentido muy literal el poeta siente que el aliento inspirador lo disuelve por dentro, deshace sus entrañas, las deshebra, las mezcla inextricablemente. El aliento disuelve el alma, descongela el alma, la localización inmediata de estas sensaciones ya no reposa en las vísceras ni en la respiración; ambas pasan a una especie de estado líquido abriendo aún más la interioridad porque, como todo líquido, buscan escurrirse hasta la profundidad como si ahí fueran a encontrar el pozo de su descanso. Como las raíces que escurren hacia el interior de la tierra, las sensaciones escurren hacia el centro de la persona.

Es necesario entonces utilizar metáforas como “receptoras literarias” que puedan expresar las sensaciones que se producen en la vivencia poética. Metáforas que expresen esas sensaciones que ya no pueden enunciarse con los nombres clásicos de los sentidos que designan sensaciones claras y distintas porque tienen su órgano y objeto concreto: la vista lo que ve, el oído lo que oye, el tacto lo que toca, el olfato lo que olfatea, el gusto lo que gusta. Tales sentidos no van más allá de una sensación que sea nítida o borrosa, un ruido ensordecedor o débil, una textura lisa o rugosa, un aroma perfumado o uno fétido, un sabor dulce o uno amargo; estos sentires se colocan parcialmente en la gama de lo agradable y lo desagradable, ninguno de los sentidos clásicos tiene problema a la hora de ubicar su órgano correspondiente. En cambio las sensaciones entrañables enfrentan la dificultad de no tener

una localización exacta y justamente por eso recurrimos a la metáfora con lo que se abre una proximidad entre las sensaciones corporales y el lenguaje que busca cómo manifestar aquello que el cuerpo siente y que no sabe a qué nombre de qué sentido pertenece en tanto que algo como las sensaciones viscerales carecen de un órgano específico.

Cuando las sensaciones abandonan el nombre particular que se les asigna con cada sentido y nadan a través del cuerpo, el cuerpo se convierte en el gran órgano –como ocurre con los escalofríos– pero su nombre no le basta, la palabra cuerpo ya no dice nada de lo que se siente, necesita que eso sea puesto en una metáfora cuando se enfrenta a los mares de sensaciones que son eso, mares, “receptores literarios”; vista, oído, tacto, olfato y gusto, no son metáforas sino los nombres de los distintos sentidos.

Ante esas experiencias la poesía emprende la desesperada búsqueda de un receptor aunque sea sólo metafórico, busca donde contener aquello que se derrite; la felicidad que se desborda o la esperanza que se desangra podrían ser dos ejemplos claros ¿pueden estas cosas tener un órgano? O cuando los ojos lloran, ¿son ellos dos órganos que cumplen con otro servicio además del de ver? ¿Tiene el llanto un órgano? Parece que no, pues el llanto no nace en los ojos aunque pueda llegar a expresarse en ellos. La ciencia nos ha dicho que cosas como la felicidad, la esperanza o el llanto tienen sus órganos en tal o cual glándula ayudada de tal o cual sustancia química ¿basta con saber eso? No basta, pues el nombre de los órganos y el modo de expresar lo que sentimos con ellos son cosas distintas. El órgano es físico, la expresión es una metáfora hecha para darle lugar a una sensación que no es posible ubicar en un punto particular del cuerpo, por ejemplo ¿dónde colocar los estremecimientos? Por ello la poesía busca nombres cuando experimentamos que lo visceral deja de residir en el abdomen y lo neumático en el pecho, como si el aliento cruzara las fronteras del pecho y la cenestesia las fronteras del abdomen en momentos donde ambas cosas actúan como dos mareas que chocan, se empalman y se revuelven, de éste su espumoso desenlace sólo la poesía se ocupa.

La metáfora del centro se ocupa incluso de las sensaciones que tenemos para el tiempo, se ocupa de una parte de la dimensión histórica del ser humano y por eso se dice que en él se recogen esperanzas y deseos ¿qué órgano o qué sentido acoge el deseo y la esperanza? La esperanza y el deseo están anclados al cuerpo, no son ideas sino sensaciones, no hay dualismo; su base es nuestra psicoorganicidad, son las sensaciones, que impulsan y

la expresión de esos impulsos es lo que imprime sentido y orientación a lo que sentimos. Por eso cuando se habla de la metáfora del centro, ésta suele tener también un rostro ético cuando recoge las sensaciones que atisban proyectos.

En ese centro nuestros padecimientos se acrisolan y dejan de ser revoltura para transformarse en el líquido que al sonar en el interior del ser humano, le orienta y sugiere rumbo. A propósito dice María Zambrano que “los pasos del hombre sobre la tierra parecen ser la huella del sonido de su corazón que le manda marchar”.¹⁰⁹ Los pasos del ser humano se aquilatan en el corazón y por eso “sobreviene la angustia cuando se ha perdido el centro [...] y la vida se derrama del ser descentrado”.¹¹⁰ María Zambrano insiste en la importancia vital de ese centro; Sloterdijk, por su parte, descuelga un cuadro de la galería de la historia y nos muestra que en efecto “el giro de la cosmología, llamado copernicano, está al comienzo de la historia moderna del conocimiento y del desengaño. Ese giro significó para los seres humanos del Primer Mundo la pérdida del centro cosmológico y dio lugar, en consecuencia, a una época de progresivas descentralizaciones”.¹¹¹ La descentralización tiene como consecuencia inmediata una dispersión cuyo efecto es la de producir seres humanos centrifugados, lanzados al vacío en todas las direcciones posibles, que habitan o creen aún habitar la tierra y “de pronto, masas desespiritualizadas se encuentran a la intemperie sin que jamás se les haya aclarado correctamente el sentido de su destierro”.¹¹²

La metáfora del centro es el recuerdo de la necesidad de una base espiritual interior y ante los efectos de la descentralización se muestra como un corazón palpitante que afloja la pesada losa de la masificación, sus vibraciones remueven el escombros que sobre él se ha arrojado. Al removerse debajo de la tierra se niega a ser la ruina que habite la maleza del olvido.

La pérdida del centro o la desespiritualización es también angustia, significa que la vasija que somos se ha desfondado y que, ante la pérdida de ese fondo, la angustia penetra hasta lugares insospechados. El mar de la angustia nos devora porque el dique donde quebraba se ha derrumbado, porque cuando sobrevienen las mareas de la angustia son detenidas por ese centro que también es suelo y piedra de toque; sin embargo, cuando la

¹⁰⁹ María Zambrano. *Claros del bosque*. Madrid: Catedra, 2011, p. 177

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 167.

¹¹¹ Peter Sloterdijk, *Esferas I. Burbujas...*, *op. cit.*, p. 29.

¹¹² *Ibidem*, p. 35.

afluencia de la vida llega a sus tensiones últimas, la angustia embiste con tal fuerza que quiebra nuestro fondo de barro, nos desafora y la vida se va desgastando, como el agua de un cántaro que se vierte en un oscuro pozo sin fondo.

La ruptura de las entrañas abre la pregunta, ante la desesperación es el vivo preguntar de una carne que se cuece de angustia. La carne abierta es ya la carne preguntando, “hablando”, tratando de balbucear el porqué de sí misma, de su herida, lo que “no conduce a la pregunta clásica que abre el filosofar, la pregunta por ‘el ser de las cosas’ o por ‘el ser a solas’, sino que irremediamente hace surgir desde el fondo de esa herida que se abre hacia adentro, hacia sí mismo, no una pregunta, sino un clamor despertado por aquello invisible que pasa sólo rozando”,¹¹³ un preguntar que trata de asir el clamor de su dolor buscando extirpar o conciliar aquello que le ha herido.

Mientras el fondo de nuestra interioridad se conserve, en tanto el cántaro no se desafora, será el centro de afluencia para la inspiración precisamente porque “la virtud del centro es atraer, recoger en torno todo lo que anda disperso”.¹¹⁴ Y al ser la sede de la intimidad es sede también de lo que viene a herir. La poesía que llaga con el suspiro conoce la naturaleza de este centro, sabe que el centro es el lugar donde se condensan las pasiones y hacia él se dirige; centro y suspiro están los dos llamados a encontrarse en el contacto. El suspiro de la inspiración raspa el fondo del ser humano, todo consiste en raspar hasta que aparezcan los hilos de la carne, llegar al punto en el que ese raspar se convierta en el mismo movimiento que se hace cuando se pasan los dedos sobre las cuerdas de una guitarra, es la vivencia poética pensada como un concierto de cuyas cuerdas nace el poema y cuya vibración y melodía van deshaciendo los nervios de quien la vive. En el arrebatado flamenco de la poesía se llega a tocar la nota última, el relinchido de una cuerda que ya no da más de sí y los tonos puestos al límite se ahogan en sí mismos.

En la tradición bíblica Job toma un pedazo de teja para rascar sus llagas,¹¹⁵ no calma el dolor ni busca superarlo, acepta pacientemente su situación, no puede responder con algo menor a lo que le está pasando, la teja tiene la misma dimensión, el mismo tamaño de lo que padece por eso no busca una pluma o un bálsamo para sus llagas, toma lo más áspero

¹¹³ María Zambrano, *Claros...*, *op. cit.*, p. 127.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 172.

¹¹⁵ Job 2, 8.

confirmando su padecimiento sin llegar a negarlo nunca, lo mismo hace el poeta, deja que el filo del suspiro lo atraviese.

La inspiración es esa teja que raspa la llaga que condensa al poeta entero; una llaga que en el momento de la inspiración recoge a la persona completa, arrastrada por la fuerza del jinete del aliento. El suspiro enviste el fondo del alma para clavar su espada. Cada inspiración clava en el alma la posibilidad de nombrarse liberándola de un dolor que ahora se exhala y desvanece, salvándola de las uñas de la muerte, que sin saberlo es engañada con cada suspiro porque escribir o no poder escribir es una posibilidad que roza siempre con la fatalidad.

Podríamos decir que los poemas nacidos del suspiro son las evaporaciones literarias del alma. El alma que suspira se evapora en las palabras que se escriben y entonces la poesía está completa; a diferencia del resto de los seres humanos, el poeta no evapora su aliento al aire, sino a las palabras, hacia los poemas. Ocurre que un día el poeta no puede liberarse hacia el aire, experimenta un aliento profundo que entra y golpea el “hueso” del alma, su fondo, su lecho, pero en su regreso, en la expulsión liberadora, la estampida de aire choca contra la garganta, no puede salir, la garganta es a veces el lugar donde la poesía es aprisionada por primera vez, el aliento no sale, pero tampoco entra el nuevo, la poesía está ahogando al poeta. No sabemos por qué designios el poeta es arrojado a la escritura, quizá es la poesía misma la que lo arroja, sabe que si el poeta no sobrevive tampoco lo hará ella; el aliento se ha liberado hacia las palabras, la poesía se ha hecho poema, lo que viene después es la relajación de la existencia y el alivio de una exhalación que le abandona serenamente; hay un aflojamiento de la cuerda que ya ha lanzado el alma hacia el lenguaje, el humano poeta vuelve a ser un mar quieto porque ha salido de la guerra que le transforma en bestia, su rugido llena los páramos del lenguaje; es una bestia porque como un hombre común no podría ir al valle de las sombras que supone la inspiración, ni volver entero de ahí, no podría salvarse de ser hecho retazos, ha pagado el precio de ser algo más que un ser humano, este “algo más” irá dejando en él unas marcas imborrables que lo señalan como una criatura distinta, corriendo el riesgo de que un día no vuelva a ser humano y quedar entonces en un estado permanentemente poético, donde la poesía ya no se separa de él, poseyéndolo para siempre, tal posibilidad es un riesgo pero bien sabe que vale la pena

esperar noche tras noche el suspiro que anuncia el momento en el que será llevado nuevamente hacia las sombras, dirigido por la marcha de la inspiración que lo embruja.

Quien ha sido puesto en el valle de las sombras de la inspiración, lo ha sido para que escuche los bramidos que revelan la música, la pintura o las letras, para que aprenda ahí una magia antigua, el poeta no es la excepción: aprende el antiguo y misterioso ritual de abrir la puerta de la creación con un soplo, enciende con un soplido el corazón de las palabras, cuando escribe echa su aliento sobre ellas, las crea o las revive, ha logrado el milagro de desdoblarse, su vida ha cruzado más allá de sí mismo, ha dado vida.

La inspiración anuncia su llegada desde que viene en el horizonte, el poeta le ha escuchado relinchar, ha suspirado. Suspirar se convierte en algo más que un mero flujo de aire: conecta dos regiones, articula dos fuerzas, la del poeta y la de la poesía; son dos fuerzas porque el poeta no puede echar a andar a la inspiración por sí mismo, la poesía como don tiene que querer inspirar; porque el poeta no encuentra a la poesía, es ella quien lo encuentra y cuando eso ocurre él no puede resistirse, se desboca a escribir; se han soltado los corceles de la escritura y no los detendrá nadie ni siquiera la voluntad del ser humano en el que habita el poeta. El suspiro se ocupa de atraer hacia nosotros algo que nos hace falta; en los poetas, la poesía. Éste es uno de los secretos más profundos del misterio de la inspiración: que el suspiro no sólo es llegada de la inspiración sino muchas veces también es el modo en el que la llamamos; el poeta suspira porque la necesita, sin ella no está completo, el suspiro es también el grito que llama a la inspiración.

El ser humano se siente incompleto cuando su aliento no toca el fondo de su alma porque sin ese contacto no hay descanso; necesita la fuerza del suspiro, el embate que llega a tocar el fondo de su interioridad para escuchar el aliviante sonido que se produce cuando el aliento golpea el piso profundo de su corazón, la resonancia de este golpe relaja las tensiones de su alma, por eso necesita desesperadamente jalar aliento para alcanzar a tocar ese fondo, el bálsamo de la inspiración que calma sus ardores. Sin la inspiración se deja caer como una piedra que se tira al fondo de un pozo, la angustia de la caída se alivia cuando de ese mismo fondo sube el duro sonido del golpe que nos revela que la oscuridad tiene fondo y límite, ella misma golpea contra una roca que no puede quebrar ni traspasar, la angustia ha tocado fondo y no puede penetrar hasta el infinito.

El suspiro se encuentra en medio, entre el poeta y la inspiración, entre el poeta que la llama y la inspiración que responde; en el suspiro se produce el choque de dos fuerzas, dos anhelos que se buscan y convergen para producir el remolino de la creación poética, por eso, cuando se escribe se está en total descontrol, todo es devorado por ese momento poético, escribir se convierte en el acto de remover las palabras con el remolino que somos en ese momento y si uno mismo también es la inspiración es porque ella se hace en nosotros.

El suspiro atrae las cosas según su peso, quiere atraer lo que se anhela y lo que está ausente, la gravedad con la que esto es atraído depende de la magnitud de lo anhelado; pero la angustia aparece cuando el suspiro no logra traer a nosotros eso que se nos ha ido, pues la fuerza del aliento puede llegar a ser insuficiente aunque pareciera que él puede traerlo todo. A su vez la angustia tiene también el poder de robar cualquier aliento que pudiera descansar desvaneciéndose toda oportunidad de completarnos ante lo perdido y lo ausente, como sucede cuando la ausencia que angustia es por causa de una muerte, por alguien que ya no está en el mundo y que no puede completarnos más. Significa que ella ha reclamado ya un lugar en el alma, es ese su modo de “sentir” la vida, pero a la par el mismo suspiro –que es siempre benévolo– la combate; se suspira para echarla fuera, reclamando el espacio para la esperanza y entonces junto con lo ausente y lo anhelado llega también lo esperanzador, se suspira por la esperanza del reencuentro, porque al suspirar también recurrimos a la memoria del tiempo en que aquello que ya no está con nosotros nos completaba, transformando al pasado en sensaciones, pues hay veces en que el fantasma del pasado se transforma en consuelo. Si se sobrevive a esta angustia es porque el suspiro también busca en ese fondo insondable que somos, el pozo de luz que humedece la vida cuando ésta amenaza con secarse. Querrá ese pozo en momentos ser enyerbado por la desesperanza, pero el aliento de la esperanza disuelve todo veneno porque incluso si el alma se enyerba es porque se recuerda el momento en que las gotas de la amargura fueron echadas en ella. No es la amargura lo que se anhela sino el recuerdo de la vida buena y limpia de todo rastro amargo y si en cada suspiro se nos va un sorbo de vida no es porque la vida se agote sino porque desde lo más profundo nos recuerda que hay más vida de donde abrevar; en el límite del desfallecimiento y la fatalidad, el último emisario –el suspiro– se

abandona a entregar su mensaje hasta los lugares más lejanos de nuestra frágil condición y anunciarnos la esperanza del aliento.

Mas en el poeta el suspiro fecunda la poesía porque se lanza en picada hasta que golpea el suelo del alma y logra herirla, el golpe que revienta la carne, lanza retazos de ella hasta el lenguaje. Algunos sienten no poder resistir una flecha más, como el corazón de una flor agujoneada, su alma se deshace en pedazos; mientras que a otros se les recuerda que aún la roca más dura puede ser penetrada por la punta de una flecha bien hecha y bien lanzada. Puede decirse que en términos de distancia el suspiro es el cometa de nuestros abismos, se necesita de su potencia e indecencia para poder recorrer una parte de un interior infinito que se abre más y más.

Los poemas que hablan de cometas son la mayoría de las veces poemas que quedan a la mitad, el meteoro luminoso no da tiempo de anotar todo, se garabatean unas cosas y no hay más, cuando se vuelve a levantar la mirada ya sólo quedan las estrellas y el cielo oscuro. Los suspiros son cortos si se los ve únicamente en su aspecto físico, pero en términos de profundidad humana son interestelares, no es poca la “distancia” que recorren para llegar a los recovecos de la sensibilidad y, más aún, son ellos las únicas “medidas” que nos dicen a qué distancia se encuentran las heridas. No sabemos la profundidad del pozo hasta que dejamos caer la piedra del suspiro.

Sin ese filoso soplo que pueden llegar a ser los suspiros, la interioridad carece de densidad, no tiene consistencia; sin ellos se vicia y se envenena. Se trata de una doble función: pone en aquel humano que muere de hambre interior la masa de la que podrá alimentarse y da una salida a aquel a quien la existencia se le coagula. Vacío y congestión son dos palabras estrechamente relacionadas con la experiencia del aliento y, después del nacimiento, seguramente es otra de las más hondas y reconocidas experiencias de liberación que coincide con el hecho de que la vida sólo se libera creando; si no crea, si no da más allá de sí, queda atrapada en sí misma; la “potencia” creadora del ser humano tiene también lugar en el hecho de que él tiene vida, una vida que se trasciende, ella misma está tensionada y lista para ser arrojada. El aliento como la vida no puede guardarse; ambos superan cualquier forma que les aprisione, una vez que han cumplido con avivar, con quemar la muerte para dar vida, deben entonces liberarse. Un ser humano atado es aquel

que no puede crear y en un sentido más profundo aquel que no puede crearse ni crear a los demás ni al mundo sino que les consume.

Son cotidianas las metáforas que se refieren a la vida como algo que hay que cultivar: trabajar la tierra del corazón o sembrar esperanza en los corazones, sólo por señalar algunas. El trabajo en la parcela del corazón equivale muchas veces a un proceso de liberación, quien no es libre no cultiva ni procura sino que marchita, donde pisa quema, porque su presencia es como la llegada de los vientos helados que queman las plantas; roba y no regala y tiene que seguir sorbiendo todo lo que encuentra para no marchitarse él mismo, tiene la boca llena de la miel que ha robado, su vida se agota, la pierde porque no puede crearla, la aprisiona; por eso en el acto de crear, el regalo es también para nosotros. Creación y autonomía se contraponen porque la creación implica siempre a los otros y al mundo, el acto de crear no es nunca algo que se agote en sí mismo y menos aún algo que quede encerrado en él porque es siempre un acto entreverado con las cosas, porque ¿de qué otra forma podría ser libre la vida si no es siendo más vida?, creación y libertad están intrincadas. También lo biológico parece “actuar” de ese modo, se continúa trascendiéndose, cambiando, renovándose, así garantiza la permanencia del milagro de su comienzo: cuando una célula se desdobló en otra, entonces apareció un principio del cual tampoco el ser humano es ajeno; tal principio arcaico puede ser también una analogía de la creación poética, dado que también los poetas se desdoblan más allá de su alma en un desdoblamiento hacia el lenguaje y si ellos aman el lenguaje es porque han descubierto que desdoblándose hacia él le dan libertad a su alma, en el acto creador el alma gana su libertad.

En el acto creador del poema es donde más intensamente se experimentan la liberación del alma del poeta, donde finalmente se revienta la cuerda del silencio para echar a correr hacia la escritura. El alma busca la palabra porque se siente amarrada a sí misma, está en ella querer trascenderse como lenguaje. Un alma poética tiene que estar en una apertura constante hacia la palabra porque su trascendencia apunta en esa dirección; la inquietante necesidad de escribir que experimentan los poetas tiene su raíz en esta necesidad, no escribir significa un roce con la fatalidad; si el alma poética no se trasciende, agoniza, se ahoga o muere encerrada; el reposo y la tranquilidad son alcanzados cuando ya se ha escrito. La luna avanza pacientemente hacia su fase más solemne: la luna llena;

también el alma de los escribientes lo hace: avanza con paciencia –a veces con impaciencia– hasta llegar a la solemnidad del lenguaje y la literatura.

Por otra parte la onda creadora de la vida poética no termina en el acto de escritura. Lo escrito al tocar otras almas las libera, les permite aparecer, salir de su invisibilidad al ser pronunciadas en las líneas poéticas, porque poetas o no los seres humanos buscan entre las cosas del mundo alguna palabra que les permita nombrarse, escuchar lo que el alma quiere decirles. El alma tiene una expresividad propia y sus recursos para alcanzar el oído son tan oscuros como sus expresiones; los gritos, por ejemplo, parten el alma de quien los escucha quedando atónito pero por más profundo que haya sido lo que uno de estos gritos comunicó, se siente siempre la necesidad de hablar de ello, de usar el lenguaje para contar la experiencia. Las almas atestiguan profiriendo alaridos y los seres humanos quieren escuchar ese genuino testimonio, recurren a las palabras para escuchar lo que su alma quiere decirles. El lenguaje libera el testimonio del alma y de ese mecanismo se desprende también la necesidad de hacer historia. Lo que se narra en la historia son en buena parte los padecimientos de las almas de seres humanos de distintas épocas y la atmósfera de las épocas son las evanescencias de esos padecimientos.

La experiencia es lo que da sentido al lenguaje, de ahí que sean las experiencias humanas lo que históricamente ha roto los eufemismos y las mentiras más opresivas. Es cierto que pensamos el mundo desde el lenguaje, pero si lo que pensamos es siempre un pensar la experiencia, entonces el lenguaje se abre conforme la vida del ser humano se va abriendo paso en el mundo, así el alma del poeta es como un mar de murmullos poblado de voces sin palabras. Las voces del alma suben como llamaradas hasta alcanzar el pensamiento en busca de palabras que puedan proferirlas y así como la salida del sol libera a las aves llamándolas a salir de sus oscuros sótanos, también la inspiración libera al alma del poeta llamándola a salir del silencio en el que habita. La inspiración anuncia el amanecer de la poesía.

4.- El recibimiento. Entrar en sí mismo.

Dícese que las cigarras eran hombres antes del nacimiento de las musas.

Platón, El Fedro.

La inspiración es posesión; el don maldición y destino, condena y gracia. El poeta ha de caminar nombrando porque nombrando se busca en la inmensidad de su oscura condición. La poética búsqueda del origen de su don es el anhelo de sí mismo, de una parte de sí que no sabe dónde habita; su poetizar se transforma en el sendero del reconocimiento de las hebras, de los nervios que tejen su poética existencia y en este andar le sale a mitad del camino el abismo; poseído por una fuerza que lo arrastra salta y se descubre, se revela, se encuentra.

“El alma se busca a sí misma en la poesía, en la expresión poética”,¹¹⁶ dice María Zambrano, así el poeta busca hacer la expresión, poetizar, expresarse y en esto se distingue del resto de la humanidad. El alma del poeta es un alma que no acepta ningún nombre dado, porque no puede ser sino ella misma el barro de donde se saquen las palabras que la nombran y es eso lo que más anhela: encontrar aquellas palabras en las que pueda reconocerse; llegar finalmente a descubrirse, a saber quién es. El poeta, después de mucho caminar, llega a un lago de palabras donde se mira y dice: esto soy yo. Su obra no hace sino reflejarlo, la creación no hace sino hablar del creador; este descubrirse en las palabras es para el poeta el gran salto mortal, la aceptación de que si él fue quien escribió eso, él es también lo que está escrito; la obra que le dice tú eres lo que yo soy, la revelación de que en cada poema se estuvo llamando a sí mismo.¹¹⁷ Al aceptar como suyo el don de poetizar, el conflicto producido por la posibilidad de la aceptación o el rechazo de la gracia poética se desvanece. La tensión desaparece, el dolor se escurre, el cántaro que es se llena porque ha decidido abrazar lo que no sabía que de sí mismo estaba separado y ha vertido en él una parte que le faltaba. Todo su buscar era sin más una búsqueda de sí, poetizando llamaba a una parte de él que sólo en las palabras aparece porque también de palabras está hecho;

¹¹⁶ María Zambrano. *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza, 2004, p. 26.

¹¹⁷ Aquí el gerundio “llamando” tiene dos acepciones, como confirmación de un nombre y como requerimiento de una persona a un punto o lugar determinado. El poeta en el nombrarse se está requiriendo en su autenticidad.

poetizar es también poetizar-se y nombrar es también nombrar-se porque lo escrito es también una proyección de su sombra, de este inextricable misterio es de donde irrumpe el nombre que condensa al poeta entero, el nombrar donde finalmente llega a encontrarse.

El encuentro de sí mismo es el salto poético que consiste en el reconocimiento y la aceptación de nuestra condición; significa el paso del humano al poeta. Octavio Paz dice que “la experiencia poética, como la religiosa, es un salto mortal: un cambiar de naturaleza que es también un regreso a nuestra naturaleza original”.¹¹⁸ Este cambiar de “naturaleza” puede resultar tumultuoso, pero su destino final es dejar entrar en nosotros aquello que por ser desconocido repelíamos; en la escena final eso otro es recibido por el poeta con la confianza y la paz de saber que es él mismo, la poesía desciende sobre él con entera libertad para habitarlo. La persecución ha terminado, ya no es necesario escudriñar el cielo tratando de descubrir aquello que le acecha y persigue. Acostumbrados y seguros de que somos una unidad egoica no sabemos que también podemos estar dispersos, la posesión es también incorporación, encarnación de mí en mí mismo, después del salto el poeta dice las palabras que disuelven un río de confusiones y sospechas tumultuosas: me he dejado entrar en mí mismo.

La experiencia previa al salto es una historia de tumultos y conflictos, tensiones y contradicciones interiores que el poeta tiene que desentramar en su existencia realizando el sortilegio de resolver el misterio con aquello que lo produce, la poesía. Toda contradicción supone un choque que revela un enigma y el poeta es el nudo de la contradicción, el epicentro del choque entre dos cosas que por lógica no se corresponden pero que por alguna extraña necesidad están juntas, revelando todo sin necesidad de tener sentido, en eso consiste el salto poético, en llegar a comprender que lo infalible de la certeza se encuentra en lo inefable de la ambigüedad. En el salto el poeta sana hiriéndose, el veneno es el contraveneno, si ya una vez fue mordido por la poesía tiene que ser mordido otra vez, clavar de nuevo la daga en la herida para curarla. Todo trabajo poético conserva los vestigios de este salto, las vivencias espirituales de los poetas están enterradas en cada poema; enterradas, no muertas, resuellan en el fondo de la obra. Si removemos la tierra para derramar las vísceras de ese tesoro entrañado ¿qué es lo que esa carne viva contaría?

¹¹⁸ Octavio Paz, *El arco...*, *op. cit.*, p. 139.

El misterio que nos completa: El misticismo de la poesía.

La entrada en sí mismo del poeta consiste en la plena aceptación de su condición y esta aceptación equivale a saltar hacia su sombra, a una parte de sí que desconoce porque no está iluminada por la claridad de la conciencia, una parte de él que es la menos suya, lo menos iluminado de su existencia, los rincones sombríos que no conoce porque escapan a su mirada, algo que es tan poco suyo que actúa con voluntad propia y que si es suyo es únicamente porque en él se hace y no porque de él dependa.

El salto poético que consiste en incorporar en nuestra persona un misterio que nos completa y nos transforma tiene similitudes con las experiencias místicas de lo sagrado. Nos dice Paz que “el salto mortal nos enfrenta a lo sobrenatural. La sensación de estar ante lo sobrenatural es el punto de partida de toda experiencia religiosa”¹¹⁹ y al igual que la experiencia poética “lo característico de la experiencia religiosa es el salto brusco, el cambio fulminante de naturaleza”.¹²⁰ En el salto incorporamos algo nuestro pero que al mismo tiempo es algo más, cuyo origen está en nosotros y fuera de nosotros, se nos incorpora y a la vez nace de nosotros mismos. Yo y lo otro somos idénticos y simultáneamente en la experiencia del salto el poeta experimenta una especie de unión hipostática.¹²¹ Gracias al salto puede proferir unas palabras que son y no son suyas y por eso “el poeta diviniza como el místico y ama como el enamorado”.¹²² Sus palabras están enraizadas en su corazón pero también se han arraigado a un lecho fuera de él, la savia del lenguaje es profana y al mismo tiempo divina, la poesía es experiencia de lo sagrado y la experiencia sagrada es experiencia poética, sin lo sagrado lo poético no lograría superar al ser humano, no sentiría éste que está ante algo que lo supera y que no pende enteramente de él, no se sentiría en momentos tiranizado por ella sino que ésta sería una cosa más que tiranizar, no se sentiría poseído, sería una cosa más por poseer. Sin lo poético lo sagrado no lograría sobrevivir en tierras profanas, si la experiencia sagrada se salva es porque el

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 127.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 121.

¹²¹ En la teología cristiana ortodoxa el término hipóstasis se utiliza para explicar la unión de la Santísima Trinidad, que son tres personas distintas e inconfundibles que no llegan a mezclarse entre ellas pero que al mismo tiempo comparten una misma esencia, los tres son una misma cosa pero simultáneamente personas distintas. Utilizo éste término para tratar de señalar cómo en la experiencia del salto el poeta se encuentra con algo que es suyo, que está en su persona pero que al mismo tiempo también está fuera de él.

¹²² Octavio Paz, *El arco...*, *op. cit.*, p. 142.

lenguaje tiene de profano tanto como tiene de divino. Lo poético y lo sagrado se intrincan, lo sagrado se derrama sobre lo poético y lo poético introduce a este mundo lo sagrado.

Poetas y místicos son seres humanos que se encuentran en una transformación permanente, hay un salto primero, radical y decisivo, el resto de su vida es una serie de saltos, necesarios para llevar a cabo y cada vez más a fondo una transformación espiritual, a esta transfiguración progresiva se suman otras fuerzas, de ahí que ambos se enfrenten constantemente a una alteridad que los posee y los arrastra. No es fácil distinguir si eso que posee a místicos y poetas es lo mismo, para algunos la posesión es la presentación de una dimensión de sí mismos que hasta ese momento era desconocida, mientras que para otros es la presentación de algo “otro” radicalmente distinto, la alteridad sagrada, pero en ambos casos eso otro se vivencia como una familiaridad ajena y extraña.

Nuestra época suele tener dificultades a la hora de abordar experiencias de cuyo proceso de germinación no se tiene plena conciencia y más radicalmente con abordar aquello que parece haber germinado sin aviso alguno y que escapa a la vigilia de la voluntad –como sucede con la experiencia del don poético. Lo que crece fuera de los linderos de la voluntad, lo que no ha sido requerido sino que llega solo, es motivo de sospecha, se le piensa como una hierba mala que ha crecido en el campo de la vida humana sin permiso del labrador. Los poetas modernos no escapan a esa condena, pueden intentar no mirar el abismo y de hecho lo hacen, pero tarde o temprano se ven obligados a mirar dentro de él y darse cuenta que esas hierbas también son tuyas, sin que ellos lo quisieran y más aún sin que estuvieran enterados ellas crecieron en ellos. Probablemente el problema que representa la pretensión de aislar lo poético de lo religioso sea más que una dificultad de esa experiencia un obstáculo construido por una mentalidad secularizada que siente escozor ante los abismos, que se repliega ante las penumbras, que sospecha y que condena lo que no se presenta como claro y distinto. En todo caso, la poesía, sagrada o no, tiene que asumir “lo otro” como una de sus más necesarias constituciones para no verse ahogada en una ciénaga de impotencia a la hora de hablar de cómo ella misma es posible. El recuerdo de la primigenia relación entre poesía y religión nos lo dan otros tiempos y también otras culturas. Pasa lo mismo con la filosofía, embrutecida de razón en su edad adulta quiso desligarse de los “prejuicios” del pasado y en tiempos de crisis no ha hecho sino regresar gimiendo a recoger lo que por soberbia desdeñó. Confiada en la razón no sólo fue

desligándose de su fondo sagrado, lo mismo hizo con la poesía borrando uno de sus elementos constitutivos; su pasado y su fondo místico.

El fondo místico de la poesía y la filosofía nos lo revelan los datos más antiguos de la historia de Occidente, en ellos se conserva el corazón sagrado de nuestra tradición. Giorgio Colli ha insistido en mostrar ese pasado en el que filosofía y poesía surgen de una matriz religiosa, de la que dice que todavía se conserva algo en el *Fedro*, diálogo en el que Platón hace alusión a la condición mística de la sabiduría: “los bienes más grandes llegan a nosotros a través de la locura concedida por un don divino”.¹²³ Platón distingue cuatro tipos de sabiduría: la profética, la mística, la poética y la erótica. En el pasado del mundo griego la poesía es sabiduría porque a través de ella hablan los dioses. Detrás de esta locura concedida por la divinidad están Apolo y Dionisios, los raptos, los dioses que hablan por boca de los humanos para proferir su enigma. Al iniciarse en los rituales místicos, los griegos descubren que hay realidades que sólo pueden ser dadas por la divinidad a la cual tienen que regresar, hundirse en la matriz de lo sagrado. A propósito del culto a Dionisios nos dice Colli que “para vivir el hombre debe regresar [...] sumergirse en el pasado divino. Y en efecto en las tablillas órficas se dice del iniciado que anhela el éxtasis místico: ‘ardo de sed y muero, pero dadme a prisa, la fría agua que mana del pantano de Mnemosine’”.¹²⁴ Hundiéndose en lo sagrado el ser humano se completa, es llevado a su pasado más remoto que no es tiempo sino lo que de sagrada tiene su existencia; Mnemosine, la memoria, es memoria de la divinidad; por eso es ella quien “apaga la sed del hombre, le da vida, lo libera del ardor de la muerte. Con la ayuda de la memoria ‘serás un dios en vez de un mortal’. Memoria, vida, dios, son la conquista mística contra el olvido, la muerte, el hombre, que pertenece a este mundo. Al recuperar el abismo del pasado, el hombre se identifica con Dionisios”.¹²⁵

Nuestros ritos sacros suelen repetir también la experiencia mística del encuentro con lo sagrado, “el bautismo, la comunión, los sacramentos [sic] y otros ritos de iniciación o de tránsito están destinados a prepararnos para esa experiencia. Todos tienen en común el cambiarnos, el hacernos otros [...] el rito reproduce la experiencia mística de ‘la otra

¹²³ Giorgio Colli. *El nacimiento de la filosofía*. México: Tusquets, 2010, p. 20.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 36.

¹²⁵ *Idem*.

orilla”¹²⁶ El pasado remoto de Grecia no es la excepción a esto y del mismo modo la poesía requiere del salto para sumergirse en el dios; el misticismo ha acompañado a los poetas a lo largo de toda la tradición, pues no hay poesía sin salto, todo poeta fue alguna vez un ser humano, según Platón las cigarras fueron alguna vez humanos; en este tránsito consiste la transmutación del humano a poeta. Si la herencia de este fondo místico de la filosofía y de la poesía fue desapareciendo de la tradición occidental, lo hizo sólo en su forma escrita, no así en las complejas vivencias humanas en las que una y otra vez lo sagrado se remueve entre la carne de los seres humanos como una criatura que se niega a ser enterrada viva. Los griegos lo experimentaron como el *pathos de lo oculto*, siempre enigmático, que irrumpe en todas las épocas y todas las culturas, reclama sus ritos, sus canciones, sus sacrificios y sus poetas; Heráclito le llamó naturaleza: “a la naturaleza primordial le gusta ocultarse [pues...] el alma, lo oculto, la unidad, la sabiduría, son lo que no vemos ni cogemos pero llevamos dentro de nosotros. Sólo la interioridad oculta es permanente, más aún: al manifestarse, ‘se acrecienta a sí misma’”¹²⁷

Para los griegos la necesidad que el ser humano tiene de lo sagrado es patente: sólo sumergiéndose en su remota divinidad, el ser humano puede conocerse; su búsqueda consiste en volver a la primigenia fuente de lo divino, conocer es encontrarse con la divinidad; la lección es certera: los seres humanos no pueden completarse a sí mismos, algo más debe intervenir; es este *pathos de lo oculto* lo que seduce al poeta; en la inspiración saborea las gotas del agua sagrada, hacia esa fuente es arrastrado, llamado, es invitado a arrojarle en ella para completarse y ser otro. El humano que ha probado la sagrada agua de la poesía mantiene de ella el recuerdo y busca arrojarle en ella para ser otro, dejar de ser sólo un humano para encontrar lo que de sagrado tiene: su alma poética. Más la sed del poeta es sed de palabras que le revelan quién es él, el poeta tiene sed de sí mismo. Cantando, poetizando, se acerca al manantial de la revelación y bebe del agua; este querer beber de la poesía significa querer saber, probar, saborear qué es eso otro que lo hace ser del modo que es: un catador de palabras, su hechicero y al mismo tiempo su esclavo. También el cristianismo muestra esta experiencia de ausencia y búsqueda, el agua y la sed, dios y la incompletitud del ser humano, dice el Salmo: “Como anhela la cierva estar junto

¹²⁶ Octavio Paz. *El arco...*, op. cit., p. 122.

¹²⁷ Giorgio Colli, *El nacimiento...*, op. cit., p. 72.

al arroyo, así mi alma desea, Señor estar contigo. Sediento estoy de Dios, del Dios de la vida”.¹²⁸

La cercanía entre la experiencia religiosa y la poética se da porque ambas implican la irrupción en la vida de algo “otro” sin nombre; sin haber escarbado un manantial un flujo se abre en nuestra carne, irrumpe desde lo más profundo. Lo que se experimenta es una transformación de nuestro modo de ser que escapa a la conciencia que teníamos de nosotros gracias a nuestra biografía, lo que hasta ese momento éramos ha sido transformado, casi podría decirse que al ser humano se le quita el destino que ya tenía y se le entrega otro. Lo que la tradición cristiana ha llamado conversión es la fractura en la historia personal, el futuro que vislumbrábamos se quiebra ante nosotros como un espejismo, el abismo se abre y a la par se abre junto con su historia una dimensión de nosotros que hasta ese momento era desconocida, una historia oculta de los susurros que ya anunciaban la tempestad de la transformación, abriendo así las venas secretas de nuestra historia. Lo mismo sucede con el salto poético, el poeta descubre una historia de estremecimientos que durante mucho tiempo fueron dibujando los signos de su condición y a la par descubre también una historia de congregación con las palabras de la cual no era consciente porque esa relación le resultaba natural.

El poeta cree que todos se congregan con las palabras, cuando descubre que no es así el mundo se desquebraja y por primera vez se siente fuera de él. Estos descubrimientos a veces accidentales o espontáneos, dejan en él un sentimiento de extrañamiento; se trata del sentimiento previo a la toma de conciencia de la posesión. En el comienzo el poeta se siente extrañado pero no sabe por qué ni ante qué, ahí es donde arranca su itinerante anhelo que lo llevará a descubrirse en él mismo: ha sido seducido por *el pathos de lo oculto*; hechizado va tras él todo el tiempo y a cada paso se introduce más en el misterio, no sabe que el regreso será imposible y se maravilla de tratar de arañar una sombra que a cada paso crece delante de él. Heráclito ha descrito la experiencia del anhelo de lo que está siempre ocultándose: “los confines del alma no podemos encontrarlos caminando, aunque recorramos todos los caminos”¹²⁹ y con esto está de acuerdo el poeta porque el acto de

¹²⁸ Sal 42, 4.

¹²⁹ Giorgio Colli, *El nacimiento...*, *op. cit.*, p. 72.

poetizar, el internamiento en el misterio, no termina nunca, no tiene la poesía un acontecimiento final, el abismo de su condición está abriéndose siempre en su existencia.

La imagen de la poesía como algo que aparece y al mismo tiempo se vuelve a ocultar se parece a las plantas que brotan en la primavera y mueren en el invierno; este movimiento infinito se da siempre como inspiración y escritura, apenas el poeta ha terminado su pequeña obra del día cuando un nuevo retoño se asoma ya en su corazón. Este movimiento de nacimiento y cosecha es para el poeta su nicho de eternidad, una condición sin comienzo ni fin, lo que parece morir vuelve a germinar. Esta letanía antigua descubierta y cantada por tantos pueblos, tiene su lugar en la vida del artista: poseído y abandonado, el poeta está colocado en medio de un movimiento infinito, como quien quiere alcanzar el horizonte que se acerca y se aleja.

Poesía y mística se entrecruzan en el hecho de la posesión: místicos y poetas experimentan otras fuerzas que son y no son suyas y que los arrastran hacia lo que de sí desconocían, unas fuerzas que al mismo tiempo los hacen conocer eso “otro” que los arrastró. El salto es una transformación de nuestra condición más profunda, nos arrebatamos y somos arrebatados, nos arrancamos y somos arrancados, desenraizados de nuestra mismidad nos convertimos en otra cosa. Alguien arrancado de su mismidad de ser humano se transforma en poeta, pero el poeta que ha saltado ¿cómo ha experimentado esas fuerzas que le transformaron? ¿Cómo actuaron sobre él? ¿Cómo sintió en su propia carne esa transformación?

La transfiguración. El designio y la voluntad.

El poeta lleva consigo las marcas de la posesión, el desgarramiento de su existencia es el rastro de las fuerzas que han actuado sobre él. ¿Qué surge de la experiencia del momento en el que las garras de la poesía escribieron sobre el poeta su destino? Iluminar esta pregunta consiste en abrir un lenguaje más incandescente, el que surge del instante mismo en que ser humano y poesía arden y se inscriben con fuego el uno en el otro, el lenguaje que nace en el instante mismo de la vivencia de la posesión. De la posesión “en bruto” se puede decir poco, un mareo, un arrebató, una niebla narcotizante, pero si el corazón de ese recuerdo se derrama en la poesía entonces se abre un mundo. El derramamiento, la

experiencia de la posesión sobre la poesía nos revelará algo del modo en el que los poetas experimentan su transfiguración.

El poeta, dice María Zambrano, “nos muestra que es más que humano lo que en él habita [...] De allí, que hable de divinidades misteriosas, de musas, que le poseen [...] Se siente morada, nido de algo que le posee y arrastra”.¹³⁰ Lo ha experimentado de ese modo, la niebla de la poesía desciende sobre él, penetra sus poros y hace brotar lo que en él es lo más hondo, como si entregara a las palabras el néctar de su existencia; se asoman criaturas que viven en sus recovecos insondables, los rincones de su interioridad se abren asomando su rostro. También Platón en el *Fedro* dice algo sobre esta posesión misteriosa.

Se cuenta que, en otros tiempos, las cigarras eran hombres de esos que existieron antes de las Musas, pero que, al nacer éstas y aparecer el canto, algunos de ellos quedaron embelesados de gozo hasta tal punto que se pusieron a cantar sin acordarse de comer ni beber, y en ese olvido se murieron. De ellos se originó, después, la raza de las cigarras que recibieron de las Musas ese don de no necesitar alimento alguno desde que nacen y, sin comer ni beber, no dejan de cantar hasta que mueren, y, después de esto, el de ir a las Musas a anunciarles quién de los de aquí abajo honra a cada una de ellas.¹³¹

Los humanos que fueron seducidos por las musas se desarraigan de su ser únicamente seres humanos; extraviados de sí mismos no pueden detenerse a pensar que de ese extravío no volverán nunca, jamás volverán a ser hallados, cantando desaparecen, su figura se desvanece entre el murmullo de canciones sublimes. Ese ser humano desaparece en el poeta, en eso consiste la transfiguración, como los místicos ante la divinidad, el paso de una “naturaleza” a otra equivale a la muerte de lo que se fue en el pasado y paradójicamente muriendo renace a una vida más completa.

Pero la posesión también es designio. El poeta se siente poseído pero sabe a la par que algo lo ha escogido, lleva consigo un don que lo marca y que por marcarlo lo distingue, él no es un semejante aunque por momentos añore serlo. Aquello que lo ha escogido no ha tomado en cuenta su parecer, por eso quiere resistirse, ni siquiera se le señala con claridad la razón de su elección; más aún, al tratarse de un misterio no hace sino replegarse, atrincherarse en su voluntad, en ese bastión defiende a fuego cruzado todo lo que sabe que es él. Eso extraño que se hace presente en su vida no habla con claridad y por eso puede serlo todo: amenaza o bendición, amigo o enemigo, antídoto o veneno. Siente que puede

¹³⁰ María Zambrano. *Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 42.

¹³¹ Platón. *Diálogos III. Fedón. Banquete. Fedro*. Madrid: Gredos, 1986, p. 372.

rechazarlo, porque con justo derecho vocifera hasta los confines del cielo y de la tierra ¡Yo no lo pedí! y así, atrincherándose, diciendo ¡no!, existe resistiendo durante un tiempo porque desde ese momento “existir es resistir, ser ‘frente a’, enfrentarse”¹³² y ante lo desconocido experimenta lo más combativo de su voluntad, cuyo estruendo retumba también en el cielo y la tierra y si ha de cesar la guerra para aceptar lo mandado no es porque sea vencido sino porque aquello que lo reclama es también él mismo.

El poeta, al resistirse ante “lo otro” que lo posee, también se está resistiendo a sí mismo; experimenta la posesión como “una fuerza de gravedad de la muerte y olvido de sí, abdicación y, simultáneamente, instantáneo darse cuenta de que esa presencia extraña es también nosotros. Esto que me repele me atrae. Esto otro también soy yo”.¹³³ Se enfrenta a los vientos funestos de una tormenta que lo despelleja, pero al mismo tiempo lo reconforma, se desquebraja y se reedifica, los demonios lo hacen arder con el fuego pero a la par es mitigado con la lluvia de los dioses.

El lugar donde se da esta unidad de contrarios, donde la existencia del poeta se divide y se reconcilia, donde se excomulga y vuelve a comulgar, es la voluntad. La inspiración, experimentada siempre como la otra “voz”, “asume siempre la forma de una intrusión. La voz del poeta es y no es suya ¿Cómo se llama, quién es ése que interrumpe mi discurso y me hace decir cosas que yo no pretendía decir?”,¹³⁴ por eso se siente en la intemperie, expuesto, desubicado, no sabe en qué momento tomó el camino del desentrañamiento; hace unos instantes era tan solo un ser humano, al volver en sí ha traído al mundo un montón de criaturas que emergieron de su carne y por ello se siente apenado, desconcertado, porque no puede dar cuenta de cómo las sagradas profundidades se abrieron y se derramaron ante sí, ante los otros, él no pensaba hacerlo; una bruma de sinsentido recorre su cuerpo, la sensación que acompaña a lo que contempla es la de estar frente a una profanación, como si lo sagrado hubiera decidido volcarse al mundo. ¿Quién ha permitido eso? ¿Por qué ha sido él, el medio para algo tan bello y atroz? Quisiera recoger las entrañas de lo sagrado que se esparcen por todos lados, pero no puede porque la belleza de la escena se lo impide; quisiera abrir sus poros para que todo volviera y regresara a su lugar, que todo

¹³² María Zambrano. *El hombre y lo divino*. México: Fondo de Cultura Económica, 1973, p. 23.

¹³³ Octavio Paz, *El arco...*, *op. cit.*, p. 133.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 157.

volviera a entrar en él, pero por sus poros aún escurre una divina sangre que no sabe si es suya, ha sido vencido victoriosamente.

Cada vez que el poeta es poseído por el don poético su existencia se escinde: algo más forma parte de ella, sin saber con certeza qué es. Al mismo tiempo eso que le posee no ha tomado en cuenta la voluntad del poeta pues le posee incluso aunque él no quiera que tal cosa suceda; el poeta lucha con su voluntad, no quiere ser poseído, pero la mayoría de las veces la posesión es inevitable. Para Hannah Arendt la voluntad es el “órgano” del futuro, de los proyectos y de la acción, la facultad de la novedad, de comenzar algo nuevo en el mundo, la facultad espiritual que por excelencia es asociada con la libertad. Arendt precisa que en Grecia “antes del surgimiento de la cristiandad, no encontramos la noción de una facultad espiritual que se corresponda con la ‘idea’ de libertad, como la facultad del intelecto se corresponde con la verdad y la facultad de la razón con las cosas que trascienden el conocimiento humano”¹³⁵ y aunque para Arendt la voluntad es el “órgano” de la acción como condición para la acción política en el espacio público, ella misma subraya que el descubrimiento de la voluntad se da en las tensiones que tienen lugar en la interioridad humana y encuentra en la Epístola a los romanos, del Apóstol Pablo, la experiencia precursora de la voluntad en el horizonte cristiano.

La primera y fundamental respuesta a la pregunta [...] ¿qué experiencias llevaron a los hombres a darse cuenta de que eran capaces de formar voliciones? es que estas experiencias, judías en su origen, no eran políticas y no guardaban relación con el mundo, ya sea con el mundo de las apariencias y con la posición que el hombre ocupa en el mismo, ya con el reino de los asuntos humanos, cuya existencia depende de hechos y acciones, sino que estaban exclusivamente situadas dentro del hombre mismo. Cuando nos interesamos en las experiencias relevantes para la Voluntad, nos enfrentamos a experiencias que los hombres tienen no sólo consigo mismos, sino también *dentro* de sí.¹³⁶

La voluntad es descubierta por seres humanos que están atravesados por conflictos interiores, su aparición se da primigeniamente como una experiencia interior y en esto coinciden las tensiones interiores que viven los poetas ante la elección de dar o no el salto poético y de vivenciar la posesión poética como aquello que los posee a pesar de su resistencia. Lo que en Pablo abre el conflicto interior es el problema del cumplimiento de la ley como condición para la vida eterna, dice Arendt: “que la ley no pueda ser cumplida, que

¹³⁵ Hannah Arendt, *La vida..., op. cit.*, pp. 241-242.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 296.

la voluntad de cumplir la ley active otra voluntad, la voluntad de pecar, y que la una no es nunca sino la otra, tal es el tema al que se enfrenta Pablo en la Epístola a los romanos”.¹³⁷

Al menos en Arendt, la voluntad tiene en su base la experiencia de ser colocado entre dos opciones de las cuales es necesario decidirse por alguna. Se revela con mayor claridad en San Agustín quien según nuestra autora “no habla de dos leyes sino de ‘*dos voluntades*, una nueva y otra vieja, una carnal y otra espiritual’ y describe con detalle, de forma parecida a Pablo, cómo estas voluntades luchan ‘dentro de él’ y cómo su discordia deshizo [su] alma”.¹³⁸

La voluntad nos permite superar el conflicto al decidirnos finalmente por alguna de las dos partes. Tanto en Pablo como en Agustín, hay un elemento –la ley– que es introducida desde afuera, el conflicto interior se presenta cuando eso otro me escinde, precisamente porque me saca de mi mismidad, yo ya no soy yo únicamente desde mí mismo, sino que ahora soy yo también respecto de esto “otro”.¹³⁹ Si esto es así la poesía y la religión tendrían que ser los lugares donde nace la experiencia de la interioridad en conflicto, el cual finalmente se resuelve cuando al hacer uso de la voluntad uno se decide por esto o por aquello. Probablemente el pasado más remoto y primigenio del descubrimiento de la voluntad sea una experiencia con lo sagrado, primero como algo que nos escinde al quedar frente a una alteridad radical que nos da la posibilidad de algo distinto, una opción que nos obliga a decidir entre lo que somos y lo que podemos ser, entre lo que hemos sido y lo que seremos, pues eso “otro” no es ni siquiera otro semejante a nosotros y al tener influencia sobre uno, se hace necesario un esfuerzo de acatamiento, usar nuestra voluntad para decidir si recibimos o no aquello que se nos ofrece.

Aunque los griegos no experimentaron el fenómeno de la voluntad también en ellos aparece la experiencia de la escisión: Orfeo al desconocer a Dionisos tras la muerte de Eurídice se vuelve hacia Apolo, el dios –dice Colli– “ofendido lo castigó e hizo que las Ménades lo despedazaran. Así se representa emblemáticamente la polaridad entre Apolo y Dionisos: la dilaceración de Orfeo alude a esa duplicidad interior, al alma del poeta, del

¹³⁷ *Ibidem*, p. 33. Pablo lo expresa en estos términos “Porque no hago el bien que quiero; mas el mal que no quiero, éste hago”. Rom 7, 9.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 320.

¹³⁹ En Agustín, la intrusión de lo otro produce una escisión en su biografía: su famosa conversión, pero también en él aparece el problema de la superación de su anterior mismidad, Agustín es dos: el pasado y el converso, siempre es él pero en relación con otro que también fue/es él.

sabio, poseída y desgarrada por los dioses”.¹⁴⁰ En la mitología griega el fondo es más claro, son dos dioses cada uno de naturaleza distinta y contraria, Apolo y Dionisos y el alma del poeta se desgarran porque los dioses le poseen. La divinidad escinde, desgarran, porque le pide al ser humano actuar de tal o cual modo, peticiones ante las cuales tiene que decidir.

De la mismidad nace la resistencia ante esa fuerza que me posee, el deber viene de fuera, el querer se abre desde adentro. El deber es ley y obediencia, el querer derramamiento interior y asentimiento; el deber es acto de fuerza, el querer, acto amoroso; el deber compacta, el querer remueve. Arendt logra desentramar el encriptado dinamismo entre el deber y el querer “La voluntad siempre se dirige así misma; cuando la orden estipula: ‘Tú debes’, la voluntad replica: ‘Tú debes *querer* lo que dice la orden’ –y no ejecutarás actos irreflexivamente– Éste es el momento en el que el debate interno empieza, ya que la contra voluntad surgida tiene un poder de mandar semejante”.¹⁴¹

El deber manda pero el acto de voluntad es la posibilidad de querer o no querer lo mandado, en cambio el deber por el deber no puede quererse a sí mismo. El deber no puede querer, pero el querer sí puede querer lo debido. Visto así, en la aceptación del don poético irrumpe estrepitosamente un querer venido desde lo profundo, el ser humano llega a querer la gracia que se le ofrece, la toma de conciencia de este querer pasa por un proceso reflexivo, la tensión entre la aceptación y el rechazo del don poético abre los conflictos de la interioridad.

A la persona se le ofrece el don de poetizar, pero pende de su voluntad la decisión de aceptar o no este don. El conflicto interior tiene lugar mientras esa decisión no sea tomada. La poesía, igual que la religión, lleva al descubrimiento de la interioridad; el don poético se acrisola en la persona, aunque acatar ese don implique la puesta en cuestión y un cierto abandono de sí. Y es ésta quizá la trama más paradójica del salto o la conversión: sólo abandonándose a sí mismo el ser humano puede encontrarse.

Pero quizá acostumbrados al mérito, no sabemos responder a lo que se da como don. La poesía que es donación y entrega no desciende por los caminos del mérito, ella, dice María Zambrano, “no se entrega como premio a los que metódicamente la buscan, sino que acude a entregarse a los que jamás la desearon”.¹⁴² Pero para que se entregue hay que

¹⁴⁰ Giorgio Colli, *El nacimiento...*, *op. cit.*, pp. 36-37.

¹⁴¹ Hannah Arendt, *La vida...*, *op. cit.*, p. 301.

¹⁴² María Zambrano, *Filosofía...*, *op. cit.*, p. 46.

entregarse a ella, abrirse completamente, decidirse a quererla. Al final la voluntad de quien ha sido escogido por esa gracia termina transformándose en aquello que resiste, los dos vientos que chocan y se embaten se mezclan transformándose en una atmósfera serena. La fusión es inevitable, al final la voluntad se entregará con la misma fuerza con la que combatió, por eso nada resuelve la suposición de que se tenga una voluntad fuerte o una voluntad débil, es simplemente un problema en la voluntad. Octavio Paz apunta con gran claridad esta experiencia: “La metáfora del soplo se presenta una y otra vez en los grandes textos religiosos de todas las culturas [...] si ha sido escogido por el gran viento, es inútil resistirlo [...] La voluntad se mezcla a otras fuerzas de manera inextricable”¹⁴³

La poesía como los suspiros llega sin avisar y al igual que a ellos es imposible resistirle; en un instante ha entrado y conquistado nuestros confines. El soplo de la poesía desata en el poeta tempestades y al final cuando su camino lo lleva a estar en medio de la tormenta en un acto que emula la sublimidad de lo que se le ofrece no puede sino decir: “Hágase en mí”. Hágase en mí la palabra y sea yo no más que su sede, su vehículo. El poeta está consagrado a la palabra; su único hacer es este hacerse en él.¹⁴⁴ En su corazón se condensa lo que ha venido por gracia, una fuerza inconmensurable se mezcla con su sangre, en adelante sus palabras ya no harán más que teñirlo a él y al mundo poéticamente.

La sangre poética. El poeta al final del camino.

Gracias a la posesión la gracia poética se mezcla con la sangre del poeta; al aceptarla le ha permitido fluir por sus venas, entra en él como un fuego rojo que lo irriga; ya son uno sólo, la unidad entre el ser humano y el don poético ha sido alcanzada. Y la sangre que penetra escurre hasta el centro de su corazón, ya nada le falta, su pasión anhelosa ha sido colmada, se siente completo como quien llena sus pulmones de ganas de vivir y es que con la poesía llega también el aliento, ahora puede inspirar hasta tocar lo más profundo; ya no siente que le falte un pedazo de aliento porque con él ha logrado el alivio de tocar su centro, su alma, el punto en el que todo se condensa; ha logrado saborear la llama de su intimidad con el aliento, ha conseguido que el alma se sienta a sí misma, como una llama que flota y se

¹⁴³ Octavio Paz, *El arco...*, op. cit., p. 123.

¹⁴⁴ María Zambrano, *Filosofía...*, op. cit., p. 43.

siente flotar. Porque el alma es para sí misma un punto de contacto o se siente a sí misma o se siente incompleta. De la aceptación del don poético surgen parvadas de palabras que hacen rosarios en el aire, hileras de poemas echados al vuelo.

El don ha sido aceptado, pero la posesión no es permanente pues la inspiración poética va y viene; lo que ha cambiado es que la inspiración ha dejado de ser una intrusa, ahora se le recibe como una diosa, después de peregrinar ha encontrado en un ser humano una morada. Como la paz que después de la guerra flota en el viento, así el poeta flota apaciblemente en sí mismo. El reconocimiento del don poético significa dar un salto que consiste en dejar entrar a eso que por largo tiempo le fue ofrecido, en eso estriba el paso del ser humano al poeta: en la aceptación de la ofrenda que se recibe ofrendándose uno mismo.

El misterio de la gracias poética se revela ahora como una inagotable parcela de escritos futuros; todas las plantas y flores literarias están ya germinando, se vislumbra un mundo de permanente novedad porque todo el tiempo se está haciendo, en cada posesión se crea y extiende, no es nunca un horizonte fijo sino unos límites que avanzan a cada momento, a cada galope de pluma, bien que ese “otro mundo” recién abierto podría entenderse como una novedad que se esparce.

En la inspiración no se encuentra nunca la misma cosa, en ella nada se encuentra dos veces, nada se repite, lo que se descubre en la inspiración siempre es único; además, no es posible volver a ella por el mismo camino porque aunque la inspiración muestra un sendero ella misma exige su olvido, así el poeta siente que solamente es colocado en la inspiración, una vez puesto ahí tiene que tomar lo que se ofrezca, de ahí que la culminación de la inspiración deje siempre un hilo de agradecida melancolía porque la salida del trance se parece al despertar de un hermoso sueño al cual no se puede volver jamás. Una vez más la voluntad se desvanece, el camino de la inspiración no se descubre voluntariamente, es un sendero que de pronto sin aviso alguno se abre frente a nosotros y nos devora. También Westphalen describe la semejanza entre la inspiración poética y la experiencia del sueño: “porque la voluntad no tiene mucha parte en el asunto ya que escribir un poema es casi como tener un sueño igualmente imprevisible e incontrolable”.¹⁴⁵ Por este motivo todo poema y toda prosa es inmodificable, una vez escrito el poema o las líneas poéticas todo se

¹⁴⁵ Emilio Adolfo Westphalen. *La poesía los poemas los poetas*. México: Universidad Iberoamericana/Artes de México, 1995, p. 25.

cristaliza. Es cierto que hay poetas que trabajan una y otra vez sus líneas, pero toda modificación es artificial y sólo se puede “modificar” agregándole un retazo de otra inspiración; las modificaciones a lo escrito son injertos de otra especie, de una inspiración parecida pero que nunca es la misma.

Al inicio de la tormenta inspiradora los poetas huyen de ella, se refugian debajo del árbol de la incertidumbre, mas no pueden evitar sentirse atraídos por los rayos que golpean la tierra; al final se lanzan, corren hacia campo abierto, porque esa tormenta está aconteciendo sólo para ellos, la lluvia –la inspiración– cae sobre su cabeza, el poeta espera ser golpeado por el rayo de esa gracia. A propósito de este estado de disposición hacia lo poético, dice Westphalen: “reconocí que allí por primera vez ‘alguien’ hablaba con una voz que no era la mía y con la cual no podía identificarme. Ya entonces estaba disponible para ser nada más que el escenario en que tenía lugar una especie de breve hechizo del que surgiría –con suerte– el poema imprevisible”.¹⁴⁶ Previo a la posesión no hay nada, en el corazón del poeta no se forman nubes de plomo, el viento no dice nada, todo transcurre en completa apacibilidad, todo avanza sin sobresaltos “antes y después del poema no hay nada ni nadie en torno, estamos a solas con nosotros; y apenas comenzamos a escribir ese ‘nosotros’, ese yo, también desaparece y se hunde. Inclinado sobre el papel, el poeta se despeña sobre sí mismo”.¹⁴⁷ La hoja de papel se hace líquida y en ella se mezclan las palabras, en ese espejo de tinta y de sonidos aparece el reflejo de lo que somos hasta que llegado el punto del éxtasis de la escritura, nos hundimos en la imagen que está frente a nosotros. Al hundirse en sí mismo el poeta se completa porque los escritores saben que la escritura puede conducir a muchos destinos; uno puede llegar al destino de lo que se quería decir, arribar al objeto de cada poema y otro destino es el del irremediable encuentro de sí mismo; ése es el destino más grande de los poemas, revelar a su creador el motivo último por el que los poetas escriben; “Escribir para conocerse, eso es todo”¹⁴⁸ dice uno de los epígrafes de este trabajo haciendo alusión a la necesidad que el poeta tiene de escribir para descubrirse. Ese encuentro con nosotros mismos en la escritura “sería inexplicable si el horror ante la otredad no estuviese, desde su raíz, teñido por la sospecha de nuestra final

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 103.

¹⁴⁷ Octavio Paz, *El arco...*, *op. cit.*, p. 163.

¹⁴⁸ Paul Valéry. *Notas sobre poesía*. México: Universidad Iberoamericana, 1995, p. 20.

identidad con aquello que de tal manera nos parece extraño y ajeno”.¹⁴⁹ Sin saberlo, un cordón invisible nos conecta ya con el final de lo que se escribe, como si la escritura fuera únicamente el acto de hacer visible un puente que ya estaba tendido entre el comienzo y el final; entre el poema que se comienza y el escritor que se descubre en lo escrito, como si al final de ese camino él mismo ya se estuviese esperando, el poeta siente a lo otro como a él mismo. Esta misteriosa paradoja de sentir lo otro como a mí es lo que se pone en juego en el momento de escribir. Escribir es como lanzar una flecha que da en nosotros mismos.

El nombre de poeta lo entregan las palabras.

En la escritura se hace posible el reconocimiento de nuestra condición poética, en ella se da la unidad final entre el poeta y lo otro, el punto final que une al ser humano con el don poético. Así el poeta reconoce en lo que escribe las marcas que hay en sí mismo, en lo escrito puede leer los signos que lo hacen ser escribiente, las insignias dejadas por el don poético. La escritura como experiencia culminante de un proceso de revelación consiste en darle visibilidad a una existencia que precisa de ser puesta en palabras para que su nombre aparezca porque “el poeta como no busca sino que encuentra, no sabe cómo llamarse”¹⁵⁰, nos dice María Zambrano, quien con estas líneas condensa el tumultuoso proceso de la búsqueda que el poeta hace de su verdadero nombre.

Al escribir, al nombrar se estaba nombrando, se llamaba a sí mismo, pero al principio no tenía aún oídos para reconocer que en lo que escribía ya palpitaba eso que buscaba, su nombre de poeta. Así sin más, de pronto el poema o las líneas en prosa le responden a su llamado diciéndole: lo que tú eres soy yo. También Octavio Paz da testimonio de la honda, galopante y estrepitosa experiencia de la búsqueda, el anhelo del salto y del encuentro, la plena completitud de saberse, sentirse ya entero, de la arcilla de la incertidumbre de no saber lo que se es se erige al final de ese camino, de esa hechura, el ser humano hecho del barro de un preguntar y un escribir intempestivo que profundo e indomable galopó hasta encontrarse, hasta dar consigo mismo y no podía detenerse pues lo

¹⁴⁹ Octavio Paz, *El arco...*, *op. cit.*, p. 133.

¹⁵⁰ María Zambrano, *Filosofía...*, *op. cit.*, p. 63.

que andaba “perdido” era él mismo y solamente él podría salvarse, hallarse, traerse de nuevo a casa, a esa extraña morada donde la persona y el poeta habitan.

La experiencia de un otro culmina en la experiencia de la unidad. Los dos movimientos contrarios se implican. En el momento. En el echarse hacia atrás ya late el salto hacia adelante. El precipitarse en el otro se presenta como un regreso a algo de lo que fuimos arrancados. Cesa la dualidad, estamos en la otra orilla. Hemos dado el salto mortal. Nos hemos reconciliado con nosotros mismos.¹⁵¹

Dijéramos que el poeta ha sido salvado de una herida mortal, de la mordida que el don poético dejó en él; ha de volver a clavar en su corazón los colmillos que abrieron las hendiduras, las señales, las insignias que lo hacen ser escribiente; solo sintiendo los colmillos que se clavan nuevamente en su carne se siente aliviado. El encuentro con “lo otro” experimentado como la decisión de incorporar en nosotros una fuerza exterior que nos posee y arrastra es la resolución de los conflictos interiores del poeta pues “la voluntad, escindida y produciendo automáticamente su propia contravoluntad, necesita ser curada, volver a ser una”.¹⁵² Y tenía que ser la voluntad el terreno donde se diera el encuentro entre el ser humano y la poesía, pues sólo por la voluntad el ser humano se trasciende a sí mismo, por ella la novedad es posible, es ésta su más íntima condición, la de una facultad que hace posible que el ser humano pueda trascenderse de lo que ya es abriendo para sí o para el mundo una novedad. San Agustín, dice Arendt “identifica en el *Amor* la voluntad unificadora última que determina la conducta del hombre”.¹⁵³ De modo similar hace el poeta, resuelve su escisión al entrar en una amistad consigo mismo; “lo otro” su corazón enemigo y despiadado se torna así benevolente porque tras mucho luchar descubre la entrada en la batalla por la doble necesidad –la suya y la de “lo otro”– de querer ser amigos. Una vez más el don poético se presenta paradójico: tanto la persona como él piden la tregua combatiendo, de ese combate surge su amistad y en esta lucha cuerpo a cuerpo, donde se ponen en juego todas las fuerzas, va ardiendo poco a poco un amor amable.

El conflicto aparece entonces como el lugar donde se dan los claro-oscuros; en las sombras se disuelve la luz y en la luz se disuelven las sombras, en la guerra hay amor y en el amor hay guerra. El amor está mezclado entre los clamores de la batalla; sólo así persona

¹⁵¹ Octavio Paz, *El arco...*, op. cit., p. 133.

¹⁵² Hannah Arendt, *La vida...*, op. cit., p. 302.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 327.

y poesía logran entrar en una especie de batalla amistosa, necesitan enfrentarse para descubrir este amor que los hace ser uno. Así el ser humano se trasciende descubriendo un amor que viene a completarlo, llamarada que se levanta en el embate de fuerzas que se da en la posesión, pues él nunca deja de resistir ante el don que no cesa de querer poseerlo, es un choque de fuerzas permanente porque si abandona su resistencia la posesión desaparece, ya no sería posesión sino robo, un rapto que terminaría por anular al ser humano, dejando a la poesía muda dado que para hablar necesita la boca de los seres humanos de aquí que no sucumba ante la tentación del rapto eterno.

“El milagro del espíritu humano es que en virtud de la voluntad puede trascenderlo todo”,¹⁵⁴ nos dice Arendt. El milagro del don poético es que un ser humano pueda trascenderse a sí mismo, arrancarse del suelo y saltar hacia esa silueta oscura que se posa delante de él. Al reconocer su nombre de poeta ha recuperado su sombra, esa imagen suya que no termina de dibujarse y que venida de muy lejos llega para completarlo, en adelante el poeta no hará sino proferir con palabras el don que se le ha dado para proyectar su sombra en el mundo y reconocerse en ella.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 369.

5.- Amanecer al mundo.

*Nada de lo que es existe en singular desde el momento en que hace su aparición;
todo lo que es está destinado a ser percibido por alguien.*

Hannah Arendt

La poesía escoge a un ser humano e irrumpe en su vida, lo arrastra, lo posee; la inspiración lo saca del mundo, lo rapta, lo devuelve, lo descoloca. Una vez que ha probado “el pan de los elegidos, alimento maldito”¹⁵⁵ llevará consigo y para siempre las marcas de su elección y la posesión como los designios que anuncian su paso por el mundo. La experiencia poética labra en el ser humano unos signos inconfundibles que se perciben y lo delatan. Para el resto de los humanos el poeta está siempre envuelto por un manto de misterio, lo que de él aparece ante los demás su cuerpo, su voz, su mirada no dice el secreto que él guarda, pero lo anuncia, lo sugiere; el misterio es promesa de algo más. Los otros lo perciben como extraño porque lleva consigo unos signos que parecen no haberse forjado en este mundo, unos caracteres extraños nos revelan todo el misterio sin decirnos nada. El poeta es un bloque errático, afirma Sloterdijk “quien tiene ante sí un bloque errático se halla frente a un objeto en cuya naturaleza o manera de existir está el causar extrañeza. Es extraño aquello que no se entiende fuera de su entorno”.¹⁵⁶ Pero el poeta no sólo es extraño, se siente extraño, no puede ser ubicado ni él puede ubicarse en ninguna parte puesto que su entorno no está en el mundo –la esfera pública donde los seres humanos se encuentran unos con otros–, su ser poeta no se da ahí. Si existe algo así como un “entorno” de los poetas, eso será siempre aquel *lugar* que se abre en la vivencia poética, en la interioridad que no es en modo alguno el mundo porque los poetas no nacen en la luz ni de ella y aunque es ella un destino al que un día han de llegar, todos ellos vienen de la oscuridad por el simple hecho de que en la luz pública nadie puede pensar y mucho menos vivenciar la experiencia poética. La poesía no aparece en un corazón abierto a la publicidad; *el diálogo silencioso de uno con uno mismo*, del que nacen las metáforas, se da siempre bajo una atmósfera ensombrecida.

De la relación de los poetas con el misterio de su condición nace el hecho de que su “signo” sea la extrañeza. Un signo que revela su extraño origen, extraño porque la vivencia

¹⁵⁵ Octavio Paz, *El arco...*, op. cit., p. 13.

¹⁵⁶ Peter Sloterdijk. *Extrañamiento del mundo*. Valencia: Pre-textos, 1998, p. 27.

poética no se da en el mundo sino en el espíritu. La parte de la vivencia que aparece en el mundo es la obra de arte que es el único modo en que la vivencia poética puede sobrevivir a su propia condición de llamada inasible. Que la extrañeza sea el “signo” del poeta lo condena a tener siempre la condición de extraño, pues las vivencias poéticas y sobre todo la inspiración, rompe a cada momento la frecuencia que pueda llegar a haber entre él y el mundo; su estar en el mundo se distorsiona a cada momento. Lo que es extraño deja de serlo en el momento en que entra en sintonía con el resto de las personas y las cosas, pero del poeta lo único que no es extraño es su obra, siempre que ésta sea recibida en la sintonía de la comprensión, de no ser así, también será tan extraña como su creador.

Arrastrado siempre hacia el misterio, el poeta va dejando a su paso las estelas de su misteriosa condición de la cual parece que nadie se atreve a preguntarle y que tampoco él se atreve a decir algo. Ese misterio le mueve a interrogar al mundo y a sí mismo, como si preguntando pudiera revelar el secreto de su extrañeza, descubrir su más auténtica condición revelando su signo. Al principio se siente extraño pero no sabe por qué ni ante qué. Eso que desde el comienzo le extraña es la poesía ya hablándole, comunicándose con él, pidiendo ser descubierta y reconocida, porque aunque llega sin habérselo pedido precisa de ser revelada; ya está ahí pero sin haber revelado ni su rostro ni su nombre. Ella se comunica desde la situación de hacerlo sentirse extraño manteniendo al poeta durante muchos años en esa situación de extrañamiento hasta que la poesía va dibujándose en los primeros poemas, hasta que va presentándose, diciéndole su nombre –el de ella y el del él mismo–. Hasta que la sensación de extrañeza va encajando en las palabras, hasta que lo extraño toma el nombre de poeta.

¿Pero cómo descubre el poeta que aquello que lo hace sentir descolocado del mundo es una *situación* de extrañamiento? Sucede que un día un ser humano se descubre a sí mismo como poeta, de pronto su ser poeta irrumpe en él sin aviso previo; en un arrebato escribe las primeras líneas poéticas; en ese espejo de palabras su rostro se dibuja poco a poco, es la poesía ya apareciendo sin todavía revelar su nombre son sus primeros avistamientos. El acto de escribir las primeras líneas se experimenta como si el cielo se abriera para arrojar sobre el poeta un secreto que de sí mismo desconocía. Esta experiencia es incomprensible desde el característico solipsismo de la Modernidad, donde yo estoy en mi mismo y seguro en mí, un yo que está consiente de todo lo que ha sido y es, porque nada

se le escapa y todo lo ilumina, una especie de “Yo” panóptico que mira en sí mismo todos sus recovecos sin que nada pueda escaparse de su propia vigilia. Si la revelación de lo poético fuera la de ese yo solipsista y si como ha supuesto la tradición occidental que argumenta que “el hombre [es] un ser que, por su naturaleza, se busca a sí mismo, el autohallazgo [la revelación del don que se da uno mismo] sería menos extraño”.¹⁵⁷ Sin embargo el autohallazgo es extraño porque uno se encuentra frente a algo que no buscaba y mucho menos sabía que estaba “ahí”, motivo por el que “uno de los rasgos típicos de esta experiencia del ser en el ser Yo es su brusquedad”.¹⁵⁸ Para los poetas esta experiencia del “ser en el ser Yo” podría traducirse como un ser poeta en el ser un humano, de ahí que algunas experiencias poéticas hayan sido nombradas como una especie de posesión, un desdoblamiento en el que una parte de mí mismo hasta ese momento desconocida se me presenta. Que esa seguridad egoica pueda ser asaltada por sorpresas y cataclismos, ha llevado a suponer que tales cosas son un asunto de la superchería de algunos poetas y filósofos y que no tienen su raíz en la estructura humana sino en meras suposiciones y vacíos conceptuales, argumentando hasta las últimas consecuencias que tales experiencias no son posibles pues el dispositivo de seguridad egoica es infranqueable, pero “así y todo, aquello con lo que nosotros tenemos que ver no es con plasticidades positivas –más bien con sus negativos, vacíos en la serie de cosas, huecos en el *continuum* de lo que es, agujeros en el ser, entreabriéndose sin motivo, tan chocantes como incomprensibles para sí y sus semejantes. Se ha topado consigo mismo y no sabe manejarse”.¹⁵⁹ Quien es sorprendido por estos “agujeros en el ser” siente que un sismo remueve toda su historia, lo que sabía y estaba seguro de ser el mismo se reacomoda, brota lo inesperado y es imparable, como quien descubre que entre las semillas de sorgo también iban algunas de trigo, han crecido juntas y ahora una se distingue de la otra, unas las esperábamos; las otras, no; de la misma forma tampoco tenemos certeza de la semillas que han sido echadas en nuestro corazón, hasta que sus ramas crecen y se extienden y por ello ninguna persona termina de descubrirse a sí misma, lo que esté germinando en nosotros lo desconoceremos hasta que aparezca.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 30.

¹⁵⁸ *Idem*.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 31.

La poesía se nos ofrece como un fruto extraño venido de una semilla desconocida. Pero por haber brotado en nosotros no queda más que comerlo; la poesía no se había prometido como parte de la cosecha, pero al final de cuentas también ella viene de la tierra, del fondo de lo que somos. Morder el fruto es saltar, para salvarse o enervarse el elegido muerde la fruta nacida de la semilla del misterio, arrojándose a ser aquello para lo que fue elegido, en eso le va su auténtica individuación. Dice Sloterdijk a propósito del salto de los elegidos: “el elegido salta con todo su ser a través del aro en llamas de la coyuntura para hacerse a sí mismo héroe, santo o profeta. Semejante sujeto existe sólo como salto; incluso hay que reconocer que su entusiasmo queda como propiedad exclusiva del salto”.¹⁶⁰

En ese sentido el reconocimiento que hace un ser humano de su condición de poeta, como aquella aceptación que le permite la incorporación de su don, equivale a este salto, esa decisión crucial que bien puede entenderse como la inversión de su “Yo” en el ser poeta. Todo lo que ha venido siendo para ser lo que es, se vierte ahora en el ser poeta, de ahí que quien acepta su don perciba que una parte de su ser persona muera en el acto, como el fénix que se lanza al fuego para renacer, el poeta renace en el mortal salto de arrojarle al abismo.

Los elegidos son “individuos que [pueden] apropiarse del papel [que se les ha asignado] con su propio yo”,¹⁶¹ esta apropiación no es exclusiva de las figuras heroicas y proféticas a las que se refiere Sloterdijk, lo mismo le ocurre a los poetas. Igual que los héroes y los profetas los poetas al principio hablan de ellos mismos solo en “voz baja”, se retiran al silencio, viven silenciosamente durante algún tiempo y sólo por el arrebatado de algún suspiro se atreven a decirse y decir quiénes son. Héroes, profetas y poetas nacen envueltos en el silencio. Sloterdijk citando a Oswald Spangler describe la experiencia de la individuación mesiánica de Jesús en medio de la apocalípticamente excitada Palestina de hace dos mil años

Que “él” vendría y pondría fin a aquella realidad tan irreal era su gran certeza [...] Fue un secreto, al principio, apenas se confesaba a sí mismo y luego a sus amigos y seguidores más próximos, quienes ya compartían en silencio con él la venturosa noticia, hasta que, por fin, se atrevieron a proclamarla ante todo el mundo en el trayecto fatal a Jerusalén.¹⁶²

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 45.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 42.

¹⁶² *Ibidem*, pp. 45-46

El silencio y después el mundo. Antes de echarse a andar al mundo héroes, profetas y poetas maduran en sí mismos los pasos y las palabras que necesitarán para su camino. Los poetas se templan en el fuego del silencio. Lo que se madura desde el principio es su nombre, el que les designa la tarea para la que han sido elegidos.

Antes de debutar como escribientes, hablan de su don únicamente consigo mismos: lo acaban de descubrir y por eso se llaman por su nombre en voz baja, no se revelan abiertamente porque a la primera flecha de una mirada caerían abatidos, en este punto una mirada bastaría para desintegrarlos; tampoco se muestran de cuerpo entero ante cualquier oído, pues en ese momento los oídos ajenos se les presentan como agujeros negros capaces de devorar o desintegrar el pequeño secreto que recién han descubierto: soy poeta. Al principio ese secreto sólo se lo susurra a los oídos de la noche. “Hay un pájaro azul en mi corazón que quiere salir pero soy duro con él”¹⁶³ dice Bukowski y después continúa: “hay un pájaro azul en mi corazón que quiere salir pero soy demasiado listo, sólo le dejo salir a veces por la noche cuando todo el mundo duerme”.¹⁶⁴ Los poetas antes de debutar, antes de individuarse como tales, recorren sus caminos sólo de noche y en silencio, pues la luz achicharraría su tierno secreto y el ruido picaría su corazón como un enjambre de mil abejas. Sólo en la noche los secretos del poeta brillan y se levantan como una niebla evanescente.

Sin embargo, esta maduración silenciosa que desemboca en la plena aceptación de su “verdadero” nombre no se dará sin la ayuda de los otros, que al grito del auto anunciado responden con un eco. El debutante anuncia su nombre, el que una y otra vez se le ha ido dibujando y anunciando en lo que escribe y así, poema tras poema, se propone finalmente ser poeta, aunque la concesión de ese título no pende enteramente de él pues una parte le toca a los otros que se lo concederán o no. Por eso decide hablarle a los otros a quienes se anuncia con el grito de su obra y que responden con el sonido de un eco que le dice: es cierto que eres un poeta.

El poeta se arriesga a hablarle a una montaña de la cual no sabe, no está seguro, si habrá respuesta; ya ha saltado una vez, pero ahora lo hace nuevamente frente a otro abismo, el que se abre entre él y el mundo. Está ahí como quien frente a una montaña lanza un grito

¹⁶³ Charles Bukowski. *Pájaro Azul*. El buen salvaje. <https://buensalvaje.com/2013/09/13/cuatro-poemas-de-charles-bukowski/>. [Consultado el 4/IV/17].

¹⁶⁴ *Idem*.

esperando al eco que responde, ahí se juega el destino de si tendrá o no el poder de hacer que las montañas le hablen y le respondan. He aquí un motivo más para asumir que el salto poético no es en ningún momento un solipsismo, su don pende tanto de su corazón como de la concordia, porque si los demás no corroboran su don, toda su poesía se transformaría en un sutil murmullo y sus palabras se desvanecerían como el viento que choca contra una montaña; se ha de llevar la sorpresa cuando el eco es devuelto con más fuerza, su llamado ha hecho eco al tocar el corazón de sus semejantes; un eco tejido por las voces de los otros le es devuelto con benevolencia ¿Cómo se da ese llamado y respuesta? ¿Cómo se coloca el poeta entre los seres humanos?

La oscuridad, el desierto. La luz, el mundo.

“La pluralidad es la ley de la tierra”¹⁶⁵ y el poeta no es ajeno a esa condición ¿Cómo es que el poeta que vive en el apartamiento de *la vida del espíritu* puede llegar a colocarse en el mundo? Si el poeta nace en el silencio del desierto, situación y lugar donde germina y florece su corazón ¿qué es aquello que lo hace abandonar el desierto para entrar al lugar común de todos los seres humanos, el espacio público? Si entendemos el término “público” del mismo modo en que lo entiende Hannah Arendt:

El término «público» significa el propio mundo, en cuanto es común a todos nosotros y diferenciado de nuestro lugar poseído privadamente en él. Este mundo, sin embargo, no es idéntico a la Tierra o a la naturaleza, como el limitado espacio para el movimiento de los hombres y la condición general de la vida orgánica. Más bien está relacionado con los objetos fabricados por las manos del hombre, así como con los asuntos de quienes habitan juntos en el mundo hecho por el hombre. Vivir juntos en el mundo significa –en esencia– que un mundo de cosas está entre quienes lo tienen en común, al igual que la mesa está localizada entre los que se sientan alrededor; el mundo, como todo lo que está en medio, une y separa a los hombres al mismo tiempo.¹⁶⁶

El ser humano que descubre su don poético en el desierto de la esfera privada siente necesidad de que su descubrimiento aparezca, quiere presentarlo a los otros, no sin antes atravesar por un proceso de individuación en el que poco a poco va reconociendo su oficio.

¹⁶⁵ Hannah Arendt, *La vida...*, *op. cit.*, p. 43.

¹⁶⁶ Hannah Arendt, *La condición...*, *op. cit.*, p. 62.

Y no es que no haya aparecido nunca, lo ha hecho todo el tiempo; sin embargo, su nuevo descubrimiento le obliga a hacer una nueva aparición, sólo que esta vez ya no es únicamente como ser humano sino también como escribiente, la aparición se actualiza. La misma fuerza que lo poseyó y arrastró hacia el reconocimiento de la gracia poética lo arrastra nuevamente, pero esta vez hacia la esfera pública. Como un corcel que se libera desde la interioridad, el poeta se siente galopar hacia el mundo; la poesía apareció en él y por eso él necesita también aparecer ante los demás, el don poético lo ha transformado y ahora quiere dar cuenta de esa transformación, se parece a las aves que han descubierto sus alas y quieren realizar en el vuelo la novedad de esa gracia recién descubierta.

La necesidad de aparecer en la escena pública como poeta se vivencia también como posesión, es poseído por una fuerza que ahora no es a escribir hacia donde lo arrastra sino a presentarse presentando lo escrito; la primera obra de arte es el prólogo que narra el nacimiento del poeta. Un prólogo vivo que se le escapa de las manos y no puede detener, se escapa como un ave que sus manos ya no pueden alcanzar, ante eso el poeta asiente y contempla el vuelo porque finalmente su secreto ha escapado: la obra de arte se echa al vuelo para ir a posarse en el mundo donde queda a la vista de quien quiera verla.

La obra de arte tiene vida y por tenerla delata; como toda criatura tiene movimiento propio: el que el creador le ha dado a ella y que es de él pero no lo mismo que él. El poeta no tiene entera potestad sobre el don poético y por eso no se atreve a nombrarse poeta, su obra se encarga de eso y, más aún, acostumbrado al silencio del desierto, siente que el nombre de poeta lanza demasiada luz sobre su existencia, dice Westphalen “yo no he sido nunca voluntariamente poeta [todavía] me escarapelo cuando se me designa con ese nombre”.¹⁶⁷ Evitar el nombre de poeta es evitar el exceso de una luz a la cual sólo la obra resiste, la obra de arte lo protege y lo expone, lo envuelve en una sombra, se interpone entre la esfera pública y el corazón del escribiente.

Y por paradójico que pueda sonar, lo que se presenta en la obra de arte ya no es el poeta aunque sea él quien la ha realizado, ya no es él porque nuevas inquietudes se remueven en su corazón, de ahí que nunca haya obras terminadas. Lo escrito va quedando en el espacio público como una especie de monumento, una mezcla de palabras e ideas que se van cuajando, que se cristalizan y quedan así hasta que alguien capaz de penetrar en sus

¹⁶⁷ Emilio Adolfo Westphalen, *La poesía...*, *op. cit.*, p. 128.

secretos las derrita nuevamente y como si se tratara de un segundo nacimiento las pone nuevamente en movimiento. Si esto resulta contradictorio es porque en la obra de arte se revela el artista, una parte de la intimidad de la persona que sólo se revela en cuanto persona en la acción y el discurso puesto que solo por estos dos elementos “los hombres muestran quiénes son, revelan activamente su única y personal identidad y hacen su aparición en el mundo humano”.¹⁶⁸

Lo que se revela en lo escrito viene a completar una parte de la persona escribiente, pero sin revelar su más auténtica identidad porque la obra no agota a la persona. No expone de manera absoluta a “quién” la escribió en tanto que la revelación de tal pregunta “casi nunca puede realizarse como un fin voluntario, como si uno poseyera y dispusiese de este ‘quién’ de la misma manera que puede hacerlo con sus cualidades.”¹⁶⁹ Esta imposibilidad de revelar el “quién” está tan intrincada que incluso quien recién descubre en sí mismo alguna nueva cualidad necesita que los otros le confirmen su nuevo descubrimiento: el “quién” pende más de su enterearse con los otros que del extenuante ejercicio de reflexión personal. Por eso toda reflexión personal es un preguntar para preguntar, es decir, preguntarme para poder preguntar a los otros, de ahí que la pretensión de resolver la pregunta del “quién” desde una actitud solipsista termine en que todo preguntar se ahogue en sí mismo, sin llegar nunca a poder balbucear palabra alguna. Así ocurre “que el ‘quién’ que se presenta tan claro e inconfundible a los demás, permanezca oculto para la propia persona, como el *daimón* de la religión griega que acompañaba a todo hombre a lo largo de su vida, siempre mirando desde atrás por encima del hombro del ser humano y, por lo tanto, sólo visible a los que éste encontraba de frente”.¹⁷⁰ Por tanto, “resulta muy improbable que nosotros, que podemos saber, determinar, definir, las esencias naturales de todas las cosas que nos rodean, seamos capaces de hacer lo mismo con nosotros mismos, ya que eso supondría saltar nuestra propia sombra”.¹⁷¹

La obra de arte no revela el corazón del artista, es cierto que lo expresado artísticamente tiene ahí su origen, pero ni el ejercicio de la elaboración de la obra de arte ni su presentación desnudan enteramente al corazón. Aquello que se produce en la oscuridad

¹⁶⁸ Hannah Arendt, *La condición...*, *op. cit.*, p. 203.

¹⁶⁹ *Idem.*

¹⁷⁰ *Idem.*

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 24.

es hecho por el corazón o con el corazón, pero no es nunca el corazón mismo; además nadie resistiría nunca el ejercicio de hacer *aparecer* el corazón, “descorazonarse” sería una empresa descabellada y sin sentido, un atentado contra su oscura “naturaleza”.

El corazón [...] mantiene vivas sus fuentes gracias a una lucha constante que profesa en la oscuridad y precisamente gracias a ella [...] “nadie” incluye a uno mismo, aunque sólo sea porque nuestro sentido de la realidad inequívoca está tan ligado a la presencia de otros que nosotros nunca podemos estar seguros de aquello que sólo nosotros, y nadie más, conocemos.¹⁷²

Por tanto, es necesario distinguir entre las vivencias del corazón y el corazón mismo o la pregunta por el “quién”; sabemos de los actos del corazón –que es lo que de él aparece– pero el corazón mismo permanece en las sombras y como tal necesita mantenerse en la oscuridad y el misterio, tratar de revelarlo completamente sería tanto como abrirnos el pecho para descubrir qué es lo que hay dentro de nosotros, romperíamos su condición más esencial pereciendo así en el intento. Si hipotéticamente una persona fuera capaz de revelar su corazón completamente, en ese momento esa persona habría terminado porque todo lo que podía ser ha sido, al mostrar completamente su persona ha quedado ya agotado, tal cosa equivaldría a la muerte, pues nada de él queda por aparecer. La completa revelación del corazón equivaldría a la misma clausura de la persona que llega con la muerte.

Y si el arte representa una especie de confesión, sólo lo es en tanto que da cuenta de las actividades que se dan en el corazón del artista, más no se ocupa del corazón mismo. Si me ocupo de aquello donde se produce la vivencia, destruyo la posibilidad de vivenciar; ya no hay un lecho sobre el cual pueda flotar la vivencia. Como una flama que se pone a la intemperie, al romper el domo del corazón la vivencia se apaga, la persona queda anulada. Este trabajo da cuenta de ese proceso interior en el que se presentan actividades que darán lugar a la elaboración de un producto del espíritu así como a la confirmación de una nueva dimensión de la persona, mas nunca intenta resolver la pregunta por el “quién” y si algo de esa pregunta ha tentado al autor solo ha sido en el sentido estricto de que este ejercicio confirme una parte de la persona que no había aparecido; un ejercicio que lleva la dimensión recién descubierta a aparecer, lo que quiere decir que será presentada para ser vista y oída por el mundo, en el sentido que lo plantea Arendt:

¹⁷² Hannah Arendt. *Sobre la revolución*. Madrid: Alianza Editorial, 2013, pp. 152-153.

Todo lo que aparece en público puede verlo y oírlo todo el mundo y tiene la más amplia publicidad posible. Para nosotros, la apariencia –algo que ven y oyen otros al igual que nosotros– constituye la realidad. Comparada con la realidad que proviene de lo visto y oído, incluso las mayores fuerzas de la vida íntima –las pasiones del corazón, los pensamientos de la mente, las delicias de los sentidos– llevan una incierta y oscura existencia hasta que se transforman, desindividualizadas, como si dijéramos, en una forma adecuada para la aparición pública. La más corriente de dichas transformaciones sucede en la narración de historias y por lo general en la transposición artística de las experiencias individuales.¹⁷³

En otras palabras este trabajo significa la narración de un proceso de individualización que al irse escribiendo se ha desindividualizado tomando la forma de un lenguaje poético que hace posible su puesta en el mundo. Y lo que se individualizó tiene que desindividualizarse porque la vida del artista no es posible si únicamente se la quiere mantener en la esfera privada; por muy hondas y ricas que sean las vivencias del artista, si él no las presenta en la esfera pública, éstas no tienen relación con el mundo y lo mismo daría que fuera artista o no. Con la obra de arte el poeta escapa de la privación de lo privado. Ha nacido en el desierto pero algún día ha de abandonarlo pues “la privación de lo privado radica en la ausencia de los demás; hasta donde concierne a los otros, el hombre privado no aparece y, por lo tanto, es como si no existiera. Cualquier cosa que realiza carece de significado y consecuencia para los demás, y lo que le importa a él no interesa a los demás”.¹⁷⁴ La obra de arte se hizo para ser puesta en el mundo y con ella el artista abre los portales de la esfera privada, condición que ha dado lugar a sus vivencias y a su obra que hasta antes de ser presentada había permanecido siempre en la oscuridad. La obra de arte es quizá el único producto del corazón humano que resiste a la luz y que por tanto es digna de verse. El corazón queda en las sombras, como toda matriz también él da a luz desde la oscuridad. Hay en el artista una lucha constante entre luz y oscuridad, una tensión entre el corazón y el mundo, porque la obra de arte que viene del corazón no quiere abandonar su oscuro remanso pero a la par es también llamada por la luz pública, porque, finalmente, toda obra de arte al llegar al punto de su maduración es arrancada de la tierra del corazón.

A todo escribiente le llega la época de la cosecha. Cosechar es remover la tierra, el suelo, por eso la presentación de la obra de arte se experimenta como una especie de temblor interior, las entrañas tiemblan, se remueve el lecho del corazón, pero de esas entrañas temblorosas volverá a brotar una poesía cuya semilla no muere nunca y si el poeta

¹⁷³ Hannah Arendt, *La condición...*, *op. cit.*, p. 59.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 67.

no cosecha no es porque su corazón se haya vuelto infértil, sino porque aún no se siente listo para cosechar lo que ha espigado en el suelo de su interior. El escribiente conoce lo que nace de su corazón, pero de esa tierra oscura es poco lo que conoce y si se pregunta qué es aquello que hace germinar y brotar a la poesía, la pregunta se disuelve en su oscuro corazón que no es lugar para buscar orígenes.

Dada la oscura “naturaleza” del corazón, no es posible buscar en él algún sentido; toda búsqueda de sentido en la pura interioridad naufraga, como quien quiere navegar en una noche oscura sin estrellas: será arrastrado por la marea sin llegar a ningún lugar. Después de mucho abandonarse a la marea del corazón, el poeta descubre que es necesario “naufragar” hacia afuera. Toda búsqueda poética de lo poético termina por situar al escribiente entre los demás seres humanos si concedemos que todo lo escrito fue hecho para ser visto por los demás, quien se decide a escribir lo hace para que aquello que viene de la oscuridad sea recogido por otras miradas que le ayudan a situarse en el mundo. El escritor que redacta una novela o el anciano que escribe sus memorias lo hacen porque encuentran en ello un modo de recuperar la dirección y el aquilatamiento de sus pasos. La escritura rescata al escribiente de los naufragios del corazón. Aunque nunca queda claro para quién o para qué se escribe es cierto que siempre se escribe para los demás o para alguien, incluso lo que se escribe para uno mismo obedece a este criterio; por eso los poetas buscan siempre una musa ya sea una mujer de carne y hueso, la historia o el mundo, hay quienes escriben para conquistar amores y hay quienes lo hacen para contar lo acontecido, en ambos casos la poesía siempre es ofrenda. Dice Paul Valéry a propósito de la necesidad de tener un “quién” o un *alguien* para quien escribir:

Es necesario trabajar para Alguien, y no para desconocidos. Hay que apuntar hacia alguien y cuanto más nítidamente lo hagamos mejor será el trabajo. La obra del espíritu sólo está totalmente determinada cuando alguien está en su mira. Aquel que se dirige a alguien se dirige a todos, pero el que se dirige a todos no se dirige a nadie. Se trata solamente de encontrar a ese alguien. Ese alguien da el tono del lenguaje, la extensión de las explicaciones mide la atención que se puede reclamar. Representar a alguien es el don mayor de un escritor.¹⁷⁵

Por eso también el poeta que escribe para comprenderse, se dirige a sí mismo, si escribir le libera es porque escribiendo adquiere la grandiosa capacidad de hablarse y comunicarse

¹⁷⁵ Paul Valéry, *Notas...*, *op. cit.*, pp. 26-25.

consigo mismo. Escribir significa un modo de dialogar y por eso es posible que escribiendo uno llegue a descubrirse, a revelarse en las palabras, en lo escrito escucho aquello que quiero contarme y que algunas veces incluso me obliga a escucharme. Si escribir es siempre dirigirse a un alguien, puede entonces resultar fácil extraviarse entre el reconocimiento que un ser humano hace de su don poético y la revelación que también los otros le hacen de sí mismo, es decir que el poeta puede revelarse a sí mismo su don y puede llegar a hacerlo porque ese don se hace en él, pero esto nunca será una completa revelación de él si tal descubrimiento no se coloca en el mundo. Dice Octavio Paz que las palabras son uno de los medios que el ser humano “posee para hacerse otro. Sólo que esta posibilidad poética sólo se realiza si damos el salto mortal, es decir, si efectivamente salimos de nosotros mismos y nos entregamos y perdemos en ‘lo otro’”.¹⁷⁶ Pero este salirnos de nosotros mismos tendrá que ser no únicamente un salirme de mí mismo para quedar en mí, sino también un perderme de mí mismo, extraviarme de mí para encontrarme en los otros o para que los otros me encuentren. De estos “naufragios” surge la posibilidad de escapar de la jaula de mi “Yo” porque todo “sí mismo” es carcelario. Encontrarse es siempre hallarse frente a otros, quedar situado entre ellos, en el mero solipsismo no puede haber encuentro sino un abandono que implica quedar varados en nuestra propia sombra.

Es cierto que la modernidad heredó de Descartes la trampa del solipsismo y han sido muchos los poetas que, atrapados en esta herencia, no encontraron el camino que les conduciría a colocarse en el mundo, pues no importa hacia donde miren lo que encuentran es el muro de su “Yo”; al suponer que de ahí emanarán todas las respuestas, terminan convirtiéndose ellos mismos en un muro que cierra la posibilidad de escucha y, al escucharse únicamente a sí mismos, pierden la capacidad de escuchar otras voces que les invitan al mundo. Dice Arendt a propósito de la *cogitatio* cartesiana:

En realidad, la introspección, no la reflexión de la mente del hombre sobre el estado de su alma o cuerpo, sino el puro interés cognitivo de la conciencia por su propio contenido (y esa es la esencia de la *cogitatio* cartesiana, en la que *cogito* siempre significa *cogito me cogitare*), debe producir certeza, ya que aquí sólo queda implicado lo que la mente ha producido por sí misma; nadie a excepción del productor del producto se ha interferido, el hombre no hace frente a nada ni a nadie sino a sí mismo.¹⁷⁷

¹⁷⁶ Octavio Paz, *El arco...*, *op. cit.*, p, 180

¹⁷⁷ Hannah Arendt, *La condición...*, *op. cit.*, pp. 306-307.

Ya que lo escrito es siempre escrito para alguien, la escritura representa la vía que abre al poeta a la escucha de otros. Ese alguien para quien la obra de arte fue hecha rompe el enclave del “Yo” porque el “alguien” es lo que da lugar a que la pluralidad sea constitutiva de la obra. Puesto que todo lo escrito fue escrito para alguien, el “alguien” es la fisura en el “Yo” del poeta, lo que conduce más radicalmente a que el poeta no puede tener certezas porque aunque su creación se produce en él no es nunca enteramente suya; incluso si es obligado a preguntarse por sí mismo, lo hace en cuanto que su relación con el mundo lo ha dejado en una situación de extrañamiento, en su poesía está inscrito el mundo tanto como lo están sus vivencias interiores. Dado que la vivencia poética se da a nivel personal, puede caerse en la tentación de suponer que todo puede aclararse desde la pura reflexión –siempre individual– pero sin la constatación de los otros; eso que el poeta se responde puede fácilmente ser un mero invento, un responderse que no lo “toca” y que por no tocarlo no le dice nada, no llega a sentir que una llama resuelve las inquietudes en su interioridad. Las respuestas que vienen únicamente de uno mismo resultan en muchos casos insípidas, nada reemplaza el pensamiento de otros que en un diálogo vivo ayuda a bien pensar: el diálogo entre seres humanos y las llamaradas del mundo son la sal de todo preguntar. De ahí que no pueda haber certezas solipsistas sino reflexiones permanentes; el pensamiento está tan abierto como abiertas están las acciones humanas. Solamente desde la idea de una certeza que nace de un solipsismo es posible plantear algo como el final de la historia, pero toda certeza es disuelta por los ímpetus humanos.

La presentación de la obra de arte es el comienzo de un diálogo entre el poeta y el mundo y es este diálogo permanente la tenue brecha por la cual el escribiente se sitúa en él, las señales de las estrellas nocturnas que le sugieren un rumbo; su luz guía al poeta a internarse en el mundo, una constelación de voces y clamores lo llaman, al amanecer estará ya entre los otros, la noche del exilio del mundo ha terminado.

Hannah Arendt rescata de la tradición romana la relación entre la pluralidad –como una condición existencial para la vida humana– y el pensamiento y aunque la actividad pensante se da en el apartamiento, éste tiene una íntima relación con la pluralidad que es un elemento esencial para el diálogo silencioso entre uno y uno mismo que se presenta bajo el cielo del desierto. El pensamiento es plural porque necesita de dos: el que habla y el que escucha y estos dos elementos se dan en el silencio.

Dado que la pluralidad es una de las condiciones existenciales básicas de la vida humana en la tierra –hasta el punto que *inter hominis ese*, estar entre los hombres, era para los romanos el símbolo de estar vivo, de ser conscientes de la realidad del mundo y de uno mismo; e *inter hominis ese desinere* dejar, de estar entre los hombres, era sinónimo de la muerte–, el estar solo y relacionarse con uno mismo es la característica fundamental de la vida del espíritu. Puede decirse que el espíritu tiene una vida propia sólo en la medida en que actualiza dicha relación donde, desde el punto de vista existencial, la pluralidad se reduce a la dualidad que ya está implícita en el hecho y la palabra “conciencia de sí” o *syneidenai*, conocer por uno mismo. A este estado existencial en el que uno se hace compañía a sí mismo lo llamo “solitud” [*solitude*] para distinguirlo de la “soledad” [*loneliness*] donde uno se encuentra sólo, pero privado de la compañía humana y también de la propia compañía.¹⁷⁸

La escritura nace de la vivencia poética y como tal queda en la vida del espíritu, pero su expresión como obra de arte le permite traspasar los muros de la *solitude*, aún los ejercicios de una escritura íntima van en esa misma dirección, incluso quien escribe un diario personal lo hace también para ofrecerlo a sí mismo. En el núcleo de la obra de arte están siempre inscritos el ofrecimiento y el recibimiento, pero es solamente el escribiente quien experimenta estas dos cosas de manera simultánea: en el acto de escribir lo que se está escribiendo se está ya recibiendo, es el acto mismo de la creación; en cambio, el lector no presencia el momento de creación, su lugar es el de recibir lo creado. El acto de escribir se desborda, alcanza a otros, incluso al escribiente mismo. Poesía y pensamiento se entreveran, por eso ni el escribiente puede mantenerse únicamente en relación con él mismo, ni la obra de arte puede mantenerse únicamente en relación con su creador, pues ella que ha nacido de la pluralidad del pensamiento terminará por abrirse paso hacia la esfera pública, el alma del poeta se derrama en la obra de arte y la obra de arte se derrama en el mundo.

Señales entre la niebla. La aparición del fantasma.

La poesía envuelve al poeta en una niebla de misterio, su presencia es oscura, es una criatura que viene de un lugar del que no existen cartografías, tierra desconocida, sitio entre las penumbras, fuente que no revela su camino, secreto que no se le revela ni a los poetas mismos. Sin invitación no es posible llegar a la fuente de lo poético y esa invitación es siempre un designio, una especie de llamado a la tarea de poetizar. La fuente de lo poético brota en lo más privado del ser humano: las vivencias del espíritu y, en vistas de eso,

¹⁷⁸ Hannah Arendt, *La vida..., op. cit.*, p. 96.

ningún poeta puede aparecer ante los seres humanos como tal, porque el poeta solamente es poeta en la vivencia poética, lo que queda después es esa experiencia expresada en metáforas, lo que de los poetas conocemos es su obra más no sus vivencias, de ellas nada sabemos, ni siquiera la biografía da cuenta de la vivencia del don poético. Los poetas aparecen por medio de su obra pero su “mundo interior” es privado, es lugar para una sola persona. En los páramos de la vivencia poética no hay lugar para las multitudes, es un “mundo” interior que se abre sólo en la *solitude*. Lo que la obra de arte nos dice es que ese mundo se abrió en un ser humano al que llamamos poeta, accedemos a esa vivencia por medio de la metáfora, mas toda expresión de una vivencia no es la vivencia pura sino su imagen: una expresión pura de la interioridad es imposible.

Si toda poesía tiene en su base la vivencia del rapto poético habrá que decir entonces que la inspiración es por excelencia la raptora de seres humanos que un día terminan transfigurándose en poetas. De esos raptos el mundo no tiene evidencia, quizá solamente una mirada oscurecida hecha a fuerza de secretos revelados, quizá sea la mirada lo que más atestigua la existencia de las marcas que se transforman en poemas. Las marcas de las vivencias están inscritas en todo el cuerpo y la experiencias de lo vivenciado se nos ofrecen como gesto, están por todo el cuerpo en sus movimientos y sus destellos, también en la voz y la mirada, signos que destellan lo acontecido en la persona y que narran lo dejado en el pasado y lo esperado para el futuro.

Mirar es tal vez *saber* los detalles, las glorias y las derrotas, las heridas y la gracia de las personas que la mirada nos revela, la nuestra con la que vemos y la del otro donde vemos. Y ha de ser la mirada porque en ella todo se congrega palpitantemente, el rostro y también el cuerpo se escurren hacia ella, dirigiéndose al lugar donde se condensan el tiempo y lo vivido en él junto con lo que de él se espera. En la mirada que se completa con el rostro se atestigua el caldero de la existencia; la visibilidad de ese “centro” del que tanto se ha hablado, tiene su expresión corporal en unos ojos que miran y en un rostro que sitúa y enmarca esa mirada, bien podríamos decir que el rostro es el marco de la mirada. Lo que se vive en el interior produce en el exterior el “código” de la persona, unas veces descifrable otras veces no. Esto no es un secreto, pero el supuesto de que hay en todos los seres humanos algo oculto no hace sino llevarnos a perder la mirada en un lugar donde lo oculto no dejará jamás de serlo, todo lo que nada en las profundidades flota en la superficie; lo que

se vive en el fondo habita también en el rostro, no hay que buscar en la oscuridad lo que ya se ofrece en la superficie de los gestos.

El gesto y la corporalidad son la parcela donde las tonalidades afectivas aparecen. En los poetas sus misteriosas vivencias producen los gestos del misterio y quizá la más auténtica imagen de las inasibles vivencias poéticas sean los rostros que éstas han labrado; la posesión es la más acuciante de esas vivencias y por lo tanto la que más profundamente ha labrado los gestos del poeta. Siempre poseído el poeta parece no estar en el mundo, pues al preguntarse por la vivencia la recuerda y al recordarla es como si él abandonara su cuerpo. La posesión que lo arranca de sí produce también una tonalidad afectiva, los seres humanos que son poseídos por la poesía se sienten incompletos, por eso reconocer su don es incorporarse, aceptar su tarea es completarse, de lo contrario se sienten incompletos y aunque están en el mundo saben que una parte de ellos está ausente, aparece pero no completamente. Es hasta la conquista del don poético cuando finalmente se sienten aparecer enteramente, nada les falta, todo lo que estaba ausente ya está en ellos, quien ahora los mire los mirará en su entereza y si finalmente han decidido ser poetas, lo han hecho en buena parte para poder aparecer con todo lo que ellos son. Todo lo que es misterio lo es en cuanto que no se ofrece a ser mirado. Por su condición de extraño el poeta se percibe como fuera del mundo y no solamente él sino también los otros con los que vive y se relaciona lo perciben así, tal percepción se logra en razón de que las vivencias poéticas producen la apariencia física del poeta, encuentran en sus gestos los signos de un mundo que les es ajeno, ello se debe a que el espíritu afecta el alma. En palabras de Arendt:

Hablando en términos de tonalidad –es decir, del modo en que el espíritu afecta al alma y produce sus *humores*, sin tener en cuenta los acontecimientos exteriores, creando de esta forma una suerte de *vida* del espíritu– la disposición predominante del yo pensante es la *serenidad*, el mero disfrute de una actividad que nunca tiene que vencer la resistencia de la materia. En la medida en que esta actividad está muy estrechamente conectada con el recuerdo tiende a la melancolía –temperamento que caracteriza al filósofo según Kant y Aristóteles–¹⁷⁹

El *humor* del poeta suele ser en algún modo un *humor* de misterio. La vivencia poética que tiene lugar en la *vida del espíritu* produce ese humor junto con la apariencia física que los acompaña, como si la vivencia poética se asomara por medio de la presencia del poeta. Su

¹⁷⁹Hannah Arendt, *La vida...*, *op. cit.*, p. 272.

presencia es algo fuera de orden, su gesto y su corporalidad nos dicen algo de aquel lugar en donde el poeta se encuentra; las marcas de la posesión se perciben como la ausencia de sí mismo, un cuerpo junto con sus gestos –que no necesariamente tienen que ser efusivos– es lo que mantiene la conexión entre el poeta y el mundo que lo percibe. La profundidad de un lago se nos revela en la superficie quieta y silenciosa.

Al paso del tiempo las vivencias poéticas producen una mirada que “no ve el mundo” el poeta se comporta como si viera fantasmas y más radicalmente parece que él es uno de ellos, como si en cada vivencia poética se fuera desvaneciendo al punto de casi desaparecer. Y desaparece no sólo porque su gesto no revela más que misterio sino porque los constantes raptos de la posesión están a cada momento separándolo del mundo. Aprende a estar en la inspiración se mueve y retoza en los páramos de *la vida del espíritu*, pero al *estar* cada vez más ahí y cada vez menos en el mundo, va olvidando cómo moverse en él, por eso se siente mudo e invisible, como si no fuera percibido, no puede lanzar grito ni emitir señal, se siente atrapado por la condición de no tener ni voz ni presencia porque la vivencia poética no habla, quien habla de ella es la expresión poética, así lo que de él queda en el mundo es una presencia tenue cuya mayor posibilidad de ser percibida se asemeja al viento que sentimos cuando alguien pasa caminando a nuestro lado.

Paradójicamente su misteriosa presencia es inconfundible, la ligereza de su presencia es equivalente al peso de su misterio. Que sea invisible lo hace incandescentemente visible y que sea silencioso lo hace estruendosamente sonoro. El poeta se asemeja a un gigante que camina sin hacer ruido, su enormidad es proporcional a la falta de ruido que produce, su silencio es proporcional al estruendo que producen sus pasos. El misterio del poeta devora a quien lo percibe, porque no se sabe ante qué se está, son los ojos de un ser humano los que nos miran pero no parece que sea un humano aquello que nos está mirando, no es el mundo quien ha hecho sus gestos, entonces ¿de dónde vienen? Nuestra mirada se hunde en la de él, como si nos devorara nos arrastra sin saber a dónde, el temblor y la fascinación nos recorren, desde esos ojos nos mira el misterio y nosotros lo miramos a él.

Si los poetas son misteriosos es porque “la única manifestación externa del espíritu es la distracción, una evidente falta de atención al entorno exterior, algo del todo negativo

que no permite adivinar nada de lo que ocurre en el interior”.¹⁸⁰ No sabemos con exactitud qué ocurre en el interior pero sabemos que sucede algo y este algo nos lo dice el gesto de distracción del poeta, la cual experimentamos como un presenciar la ausencia. Así como la metáfora salva el abismo entre la invisibilidad del pensamiento y el mundo de las apariencias, del mismo modo el gesto y el cuerpo salvan el abismo entre la invisibilidad de las sensaciones y este mundo donde las cosas pueden aparecer.

El misterio de la poesía se asoma por los poros del poeta. El rostro del misterio se asoma en el gesto. Las vivencias que se dan en su interior reacomodan su carne y se dibujan en sus movimientos; estas marcas no son palabra sino percepción: sólo cuando asistimos a la lectura de sus poemas los significados de sus gestos y las estelas de sus movimientos se nos revelan como imágenes y lo que sólo habíamos percibido como un ligero soplo de percepción se nos abre a la mirada como palabras que constatan las sospechas que se tenían sobre esa persona extraña. En las metáforas presenciamos el alma del poeta, lo que ya nos decía con su presencia misteriosa ahora nos lo dice con su hablar destellante. Presencia y palabra se reúnen en el poema, el poema atestigua los porqués de la misteriosa condición de ser poeta. El poema salva el abismo entre el poeta invisible y el mundo donde los seres humanos aparecen. El poeta que hasta antes de su obra de arte era invisible, se tiñe con ella de palabras que le dan visibilidad, al leer sus poemas lo invocamos para que abandone su invisible condición. En la lectura el fantasma, el poeta, que hasta entonces era invisible, se nos aparece.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 95.

Reflexiones finales

EL ÁRBOL POÉTICO

El don de la poesía escarba en un ser humano hasta hacerlo profundo. Uno se tarda en encontrar aquello que fue lanzado dentro de nosotros porque el don poético es semilla que crece y se erige hasta poder llamar al rayo de la inspiración. Para el poeta el tiempo es el mensajero que le constata su don. Al principio, cuando recién ha caído en él la semilla de la extrañeza, se siente distinto; sus sensaciones están recubiertas por un extraño sentimiento, están germinando ya las primeras raíces del extrañamiento. Poco a poco irán creciendo en su interior removiendo el suelo; pasado el tiempo, la raíz se desplegará en el único orden que sabe hacerlo: brote, tallo, tronco y, como despliegue final, el tronco se llenará de hojas.

Para el ser humano que fue elegido por la poesía, el tiempo es el medio por el cual el don poético va haciéndose cada vez más en él. El tiempo es de posesión y encarnación, es la mano que transfigura al poeta. Y como el poeta no puede huir del tiempo tampoco puede huir de la transfiguración. Al principio, no es consciente del don que se le ha dado, pero llegará el momento en que el trabajo del tiempo se lo hará saber. Así lo que se muestra en esta tesis es en parte resultado de ese proceso. Al hablar del comienzo, el don, la inspiración, el suspiro y la escritura, he dado testimonio de lo que hasta este momento me está permitido y puedo decir sobre esta experiencia, pues en esta investigación he recogido la cosecha del don poético poniendo en palabras las doradas espigas que hasta ahora han brotado de ese encuentro con la poesía.

Además el don poético produce ciertas vivencias y las produce porque en ellas se encarna, por ello fue posible hablar del pensamiento y los padecimientos del alma, de la inspiración y el suspiro, de la escritura y el poema, que son parte de la estructura interna del poeta y del poema, esa raíz invisible que sostiene al árbol entero. El árbol poético que hunde sus raíces en el don se extiende hasta las ramas de la escritura, los poemas son sus hojas. Este pequeño árbol se incorpora al gran bosque poético que embellece el mundo y da sombra a la humanidad y al cual muchos seres humanos han entregado su talento. En las raíces de este árbol quedan preguntas que todavía no se transforman en ramas. La pregunta

por el origen del don de poetizar y la pregunta por cómo se da la elección de un ser humano para que sea poeta aún pertenecen a la savia del misterio.

La palabra poética se ocupa de nuestras parcelas de oscuridad. Gracias a ella la oscuridad puede hacerse luz y en ese sentido nuestra poesía es esencialmente oscuridad. El poetizar es el campo donde la oscuridad y el hablar se hacen una sola cosa porque el don poético va transformando al ser humano en el hechicero de las palabras, las hechiza para que las sombras puedan entrar en ellas, así los misterios que siempre se disuelven en las penumbras logran entrar al mundo gracias a los cantos de la cigarra maldita que canta sin cesar.

Antes de esto, la voz de ese fondo oscuro es casi inaudible, las palabras dicen muy poco de él, en la profundidad de la letra apenas se percibe el murmullo de una lejana letanía. Por eso el poeta que recién comienza no está seguro de que en verdad tenga poderes sobre el lenguaje, no sabe si en realidad aquello que escucha es el murmullo de las letanías de la oscuridad o si simplemente creyó haber escuchado algo. Pero al pasar de los años el canto de esa letanía irá haciéndose cada vez más fuerte, pronto ya no será sólo el canto sino también el ritmo de los tambores y los coros que acompañan los cánticos, ya no queda duda: en sus palabras canta la oscuridad. Y como todo aquel que juega con hechizos, el poeta va quedando poseído por esos poderes que invoca durante ese ritual en el que la oscuridad va transformando sus palabras y sus palabras van transformando la oscuridad. Es la luz de las palabras alumbrando, dando a luz a las sombras y las sombras alumbrando, dando a luz a las palabras. Por las palabras la oscuridad se hace luz y por las palabras la luz se hace oscuridad. Las palabras que iluminan se nutren de esa oscuridad primaria. En el poema luz y oscuridad son la misma cosa, por eso la poesía ilumina oscuramente. He aquí el enigma profundo de la poesía y los poetas.

Filosofía y libertad. El ejercicio filosófico: Filosofar-se.

La radicalidad de la reflexión filosófica no consiste en alcanzar el más alto de los conceptos sino el acto de libertad que el filosofar representa. Filosofar es vivenciar la libertad, de manera que hay algo más inmediato que el concepto: el filósofo mismo ardiendo en una reflexión liberadora. Así las obras filosóficas suelen ser el marco para la presentación de los conceptos, del mismo modo que en las pinturas el marco sirve para la presentación del lienzo, pero ni la pintura ni la obra filosófica es en ningún momento el filósofo o el pintor en llamas. La filosofía y la libertad son vivencias antes que ser cualquier otra cosa – conceptos o ideales. Y aunque pocas veces escrito, toda obra filosófica se nutre de la llama viva de la libertad del filosofar.

Admiramos a los grandes seres humanos de todas las épocas, pero es necesario recordar que eso que los transformó en lo que fueron no fue su obra como producto sino el proceso de elaboración de la misma y este proceso sería la filosofía más inmediata. Es cierto que por las obras nos asomamos a esos personajes pero habrá siempre una distancia entre ellas y el momento de su creación; lo mismo ocurre con la filosofía: hay una distancia entre el concepto que deslumbra y las venas que arden en el filósofo. El nacido no es el parto, de modo que lo verdaderamente revelador no es el concepto al que se dio a luz, sino aquello que vivimos en el momento de descubrirlo, lo que verdaderamente nos hace en cuanto personas es aquello que se descubre en nosotros mismos y que al descubrirse, se libera. La obra culminada quedará para el mundo, pero la plenitud de esa culminación quedará siempre en la persona como experiencia. La obra hace al mundo, la plenitud hace a la persona. Y si del parto se ha escrito poco ello quizá tenga que ver con lo difícil que es comunicar este tipo de experiencias. Si es poco lo que hay escrito respecto del acto de libertad que significa el filosofar es porque se trata de una experiencia que es difícil de comunicar y también porque en ese ejercicio se entrevera lo que está hecho para comunicarse, a saber: la obra que desde que se comienza está pensada para el mundo y que a su vez está fundida con lo que suele quedar en lo privado la vivencia de la libertad en el filosofar.

Este delgado aliento cuyo lugar es lo privado del espíritu no ha sido un gran motivo de reflexión filosófica, pues el ejercicio del filosofar suele ser sacrificado ante las grandes

interrogantes filosóficas: dios, la justicia, la verdad o tantas otras más. Así la obra, en tanto que pertenece al mundo termina por difuminar el ejercicio personal de filosofar que la elaboración de la obra representó. Da la impresión de que el aliento que dio lugar a la obra fue devorado por el mundo, pero no es así, el aliento permanece en toda ella, sus hilos la recorren, la nutren; no es el elaborado sistema ni el orden lo que la sostiene, lo que la mantiene siempre viviente es el aliento viviendo, alumbrando el mundo permanentemente. Siempre que admiramos una gran obra de arte o una gran obra filosófica, admiramos de paso al autor detrás de ella, pues en el fondo sabemos que lo principal es ese ser humano que, con el fuego de su espíritu, despertó una obra. Lo bello que desfila en las páginas de la historia de la filosofía o de la historia del arte no es únicamente el conocimiento ni la belleza; lo que presenciamos ahí son seres humanos dando testimonio de su más alta humanidad y eso es lo auténticamente bello. Lo que impresiona de una obra no es aquello de lo que la obra es capaz, sino la persona que hizo posible que esa obra sea capaz de hacer lo que hace. Y si el arte es expresión, lo es porque expresa la gracia del ser humano, ella nos entrega la extensión del sagrado misterio de nuestra condición, en eso estriba su sublime tarea.

La filosofía no es un aditamento del filósofo. No se hace filosofía del mismo modo que se observan como algo ajeno las estrellas en el cielo. La filosofía hunde sus raíces en el filósofo, de modo que no hay objetos de la filosofía, filosofar es uno mismo filosofándose; los seres humanos tan inasibles no pueden nunca ser transformados en un objeto. La radical puesta en cuestión de uno mismo es la radicalidad de la filosofía, ella abre nuestra mirada ante un mundo que nos cuestiona y que por eso mismo exige ser puesto en cuestión. Es precisamente este querer poner en cuestión los fundamentos últimos de nuestra vida y el mundo donde filosofía y libertad se abrazan, dado que filosofar tiene que ser siempre un acto libre y cuando no lo es busca serlo, de modo que si no puede comenzar siendo libre comienza siendo liberador. La filosofía sólo camina por los senderos de la libertad, ella es su única vía posible. Así desde los griegos hasta nuestros días la filosofía se ha distinguido por ser la piedra que siempre se remueve y que al removerse derrumba monumentos enteros y si la filosofía derriba todo lo monolítico no es para después tomar ella el papel de la espada que ofrece seguridades sino solo para mantener ese claro de libertad donde los seres humanos pueden ser seres humanos libres.

Arboles caminantes.

Si la filosofía es el ámbito de los seres humanos libres, entonces ¿en qué ha consistido el acto de ese filosofar liberador que se fue dando a lo largo de esta tesis? Filosofar ha sido una revelación personal, estar frente a mí mismo para contemplarme sin excusa alguna y reconocer finalmente este don poético que también soy y que conlleva una gracia que viene de fuera irrumpiendo en mi intimidad, pero también una gracia que viene de mí pues nace en mi intimidad más honda. Por eso en este ejercicio de reflexión se jugaba ulteriormente un proceso de reconocimiento que perseguía una verdad: la de saber si aquellas palabras que nunca he sentido como enteramente mías estaban o no teñidas de un color poético. Así, sin más, se trataba de saber si la palabra se hacía en mí y, una vez terminado este trabajo, no me queda sino asentir que el ave de la gracia poética anida en mí.

En el culmen de este trabajo se abren nuevos senderos, cuyo destello comienza ya a encenderse anunciando una tarea y un horizonte que me hace reflexionar sobre la tarea que la poesía tiene en este mundo. Tal tarea se asoma como un hálito de promesa y novedad y aunque esto recién comienza, quizá pueda anunciar un par de cosas. Puedo comenzar diciendo que si la filosofía es un lugar para la libertad, también el arte lo es, porque artistas y filósofos coinciden en que la libertad está en que ambos están colocados fuera del orden del mundo y de los cánones de la tradición filosófica o artística, no hay filósofos ni artistas que sean obedientes; en estos campos la obediencia es algo que dificulta, por no decir que hace imposible, la tarea de introducir en la historia aliento nuevo.

El espíritu de los poetas es un fuego que arde particularmente; por eso, cada uno es una particularidad en el mundo; entreverado a todo lo que existe está siempre, al mismo tiempo, tratando de soltarse y eso es lo que hace que nunca llegue a enraizarse enteramente en la tierra; cada paso que da con cada obra es un desprendimiento de la tierra, un desenraizamiento de sus pies los cuales la tierra sentía ya seguros. El poeta se parece a un árbol caminante que para vivir necesita echar raíces pero para llegar a su destino necesita desenraizarse a cada paso.

De ahí también que cada vez aprenda y olvide el modo de hacer su oficio pues en cada obra se nutrió de un suelo distinto, las savias que alimentan el espíritu del poeta no son siempre las mismas y por eso cada una requiere de una escritura distinta, éste caminante

eterno nunca se nutre dos veces con la misma cosa ni pasa dos veces por el mismo camino. En cada obra, en cada poema, muere una parte del poeta que no renacerá nunca, jamás escribirá dos veces el mismo poema, el secreto con el que el poema fue escrito sólo se revela una vez y después desaparece para siempre, esta extraña operación no deja rastro ni siquiera en el poeta, él no tiene memoria de sus “técnicas” de escritura y por eso la gracia de escribir es algo que no puede enseñarse a nadie o ¿acaso hay alguien que pueda enseñar la inspiración? Esa operación enigmática que realiza el espíritu del poeta, es decir, su talento, nunca es comunicable; es algo que solamente es para él a diferencia de las criaturas nacidas de su talento, sus obras. Lo que nos lleva a descubrir que el talento del artista es el enigma auténtico, la más privada de las experiencias humanas, porque gracias a ella es posible la obra de arte pero no hay ninguna obra que haga comunicable ni patente ese enigma. Las obras son entrega para el mundo, pero la gracia poética es entrega para un solo ser humano, ese es el gran misterio que corre por las venas de su espíritu. El enigma creador en cuanto tal es inasible a todo esfuerzo poético, pero esa parte creadora en el espíritu es lo que hace asible lo inasible del ser humano. El enigmático talento del poeta es la oscuridad inconquistable de su espíritu.

La llama oscura.

Escribimos para cartografiar nuestra extraña condición. Con la escritura se hacen visibles los rastros de un deambular que, progresivamente, dibuja los caminos que llevan a los lugares a donde nos ha conducido nuestra poética existencia. A los poetas la escritura viene a darles una especie de imagen cartográfica de su espíritu, que incluye ramificaciones, desvíos, espirales, cruces, vueltas, líneas labradas que se desvanecen y más adelante vuelven aparecer, trazos que apenas se perciben y otros tan marcados que parece que pronto abrirán una grieta en el lienzo, unos parecen conducir a algún lado otros a ninguna parte. En esta cartografía escrita el poeta confirma sus sospechas, hay trazos que sin venir del mismo lugar terminan en un mismo sitio, como las venas del cuerpo que avanzan por lugares insospechados hasta que finalmente todas se reúnen en el corazón o en una imagen constante, las imágenes de la persona.

El poeta tiene que escribir para no sentirse desorientado, por la amnesia de la inspiración que lo hace despertar en lugares desconocidos, estados espirituales a los cuales no sabe cómo llegó y también situaciones en el mundo en las que un día se descubrió sin estar enteramente consiente del recorrido que lo llevó hasta ahí. Una desorientación que se da a menudo pues el poema no es una idea que luego se explica con palabras, no es algo preconcebido: se concibe en el acto mismo de la escritura, por eso cuando comenzamos a escribir no sabemos con entereza qué es lo que diremos, ese secreto le pertenece solo al poema y su revelación tiene lugar hasta el final del mismo. Al escribir poéticamente viajamos sin conocer el destino, nos dejamos conducir por la pura promesa de que finalmente llegaremos a contemplar el enigma que se desdobra con cada plumazo. La progresiva revelación que hace el poema puede ser una analogía para la vida del poeta porque, del mismo modo, el secreto de su existencia va desplegándose con cada poema escrito ¿será esto una analogía? O ¿más bien que cada secreto entregado por el poema es una parte del gran poema que es la vida del poeta? Su vida es el poema, el caracol que hace resonar el resto de los poemas.

Al principio de este trabajo o quizá antes, mucho antes de que el designio de escribiente expulsara su primera palabra: extrañeza, sentía la profunda necesidad de contemplar esa extraña condición que al final lleva a descubrir la necesidad de la palabra, algo que también les ha ocurrido a tantos otros; porque lo primero que se descubre no es la palabra sino la necesidad de ella. En los poetas casi podría decirse que la palabra es la sombra de su alma, no es su alma en sí pero de algún modo lo completa, lo acompaña, lo extiende más allá de lo que él es, su sombra es la imagen de sus secretos y por eso la escruta tratando de descubrir en ella un misterio de sí todavía no revelado. Ella va siempre con ellos, no pueden andar sin la palabra del mismo modo que nadie puede andar sin sombra, pues, del mismo modo que la poesía, ella se proyecta fuera de nosotros sin dejar de ser íntimamente nuestra. Nuestra mentalidad está llena de referentes de la sombra y asociaciones de la misma con otros elementos: quien no proyecta una sombra se asemeja a un muerto, no tiene alma, es vacío, transparente, la luz le atraviesa sin encontrar obstáculo, su transparencia llega al límite de la desaparición, de no existir, nada detiene a la luz porque le falta ese objeto impenetrable por ella que es el alma ¿no será la sombra la metáfora por excelencia que nos enseña la lección de que una parte del ser humano tiene que ser

necesariamente oscuridad? Al grado de que perder esta oscuridad implica lo mismo que perder el alma, eso que detiene a la luz y que evita que seamos devorados por ella ¿Mirar nuestra sombra es algo análogo a mirar nuestra alma? Nuestra más oscura figura.

El ser humano necesita ver su sombra para confirmar sus sospechas acerca de lo que cree que es y por eso el poeta se asombra cuando descubre que en ninguna otra cosa hace sombra más que en las palabras, solo ellas lo completan. Las palabras son las sombras de nuestra alma, en ellas reconocemos que tenemos un ahí en donde se derrame nuestra sombra encontraremos lo que somos. Este trabajo nació de la honda necesidad de completarme, de encontrarme finalmente con mi sombra.

Toda obra de arte está tan fuera de su creador y al mismo tiempo muy dentro de él. El motivo por el que el espíritu del artista se exterioriza en la obra obedece al alivante acto humano de completarse. El arte nos completa y nos alivia porque en él trascendemos, seguimos siendo en algo que ya no somos nosotros mismos y nos alivia porque el peso del espíritu descansa en otra cosa que ya no somos nosotros. No son pocos los que estando frente a una obra de arte han sentido que una parte de ellos migra hacia ella para vivir ahí y tampoco son pocos los que en la contemplación de la obra se han sentido flotar y es que en el arte se pasa de lo uno a lo otro, del encierro en la humanidad a la trascendencia en los páramos del arte, del peso de la existencia al descanso del espíritu ligero, de la falta de aliento al suspiro, de la inhalación profunda a la serenidad de la exhalación.

En la escritura una parte del espíritu del artista sale de él para ir a inspirar a las palabras que ahora le servirán de morada; en su obra el poeta contempla su propia trascendencia, se ha vaciado, su criatura le ha permitido el descanso de la exhalación. Liberación del espíritu y creación son actos simultáneos, su liberación se da como hechura de una nueva madriguera, la palabra escrita. Así descubro que este trabajo viene a cumplir con la humana tarea de completarse. Así como la primavera se completa con las flores que se abren, del mismo modo los escribientes se completan con el abrirse en las palabras: el movimiento de la creación artística se parece al movimiento de la naturaleza en las estaciones, unas veces se está en la oscuridad del invierno, en el total apartamiento y otras en la claridad de la primavera, en la exposición de lo que germinó debajo del hielo del silencio. De ahí que la figura del artista sea tan enigmática y tan extrema: unas veces es invernal, frío, hermético, espeso como la niebla y, otras, abierto, luminoso, se transforma en

polen y se dispersa por todas partes porque está entregándose sin resistencia alguna. Este movimiento pendular tiene su origen en el ritmo, ese pulso escondido en todo poema y que el poeta vive durante toda su vida. Él mismo es presa de ese ritmo, aparece y desaparece, se aparta y regresa, inspira y exhala, calla y habla, se destruye y se crea, muere y renace, llora y ríe, duerme y despierta, se cierra y se abre, se recoge y se entrega, se parece a ciertas plantas que se abren durante el día y se cierran llegada la noche, este pulso del poeta es la percusión que dirige toda su obra.

Esta tesis es el segundo tiempo de la percusión, el golpe de tambor que señala la apertura al mundo. Si algo quedaba por decir en este trabajo era precisamente el problema del ritmo ¿era algo que quedaba por decir? o ¿es más bien la más alta progresión de este trabajo? Como si el volumen de los tambores hubiese ido subiendo a lo largo de esta tesis hasta que al final la presencia de su sonido es innegable, las palabras son el conducto que amplifica los susurros del espíritu. No es de extrañarse entonces que en el último tramo de esta experiencia el ritmo surja de las entrañas de este trabajo, pues él es el pulso que constata que tenemos en las manos a una criatura viva.

El pulso es la marea de este trabajo, sin él todo lo escrito hubiese quedado como un océano sin movimiento, porque el balanceo de las aguas nos recuerda a la gestación, algo se mueve dentro de ellas y pareciera que en cualquier momento el manto de la superficie se va a romper como una placenta que se desgarrá para entregar a sus criaturas. De algún modo el proceso de escritura de este trabajo tuvo que ver con ir imitando con las palabras el movimiento de este océano espiritual, las palabras emulaban su cadencia, era el espíritu el que marcaba el ritmo, la tarea de escribir era únicamente encontrar las imágenes que permitieran su expresión. Sin embargo, se trataba de una escritura en prosa, de ahí que hubiera momentos en los que era sumamente complicado mantenerse fiel a la estructura del trabajo, dado que los apartados y capítulos de la tesis son una crónica que narra una serie de experiencias que fui descubriendo progresivamente. La metáfora siempre circular se distorsiona cuando se la quiere ordenar en línea de prosa, aunque a veces la llegué a seguir mansamente como embelesada por ese camino liso que es la escritura en prosa, cuando eso sucede es porque la redonda metáfora ha encontrado un surco para deslizarse. Teniendo en cuenta estas anotaciones, me pregunto hasta qué punto las dificultades expresivas tuvieron que ver con la forma de la escritura, es decir, ¿qué se sacrifica en el poema y qué se

sacrifica en la prosa? El poema es un asomo del espíritu, es profundo por naturaleza, se caracteriza por su rapidez y la súbita ascensión del misterio insondable, lanza un dardo y con esa herida se nos revela; en cambio la prosa es un despliegue del espíritu, su desarrollo es más lento, da tiempo para un largo baile, para explicaciones más extensas. El poema sacrifica la extensión y la prosa sacrifica el instante profundo. Aun así he tratado hasta donde me fue posible sacrificar lo menos posible, al grado de llegarme a sentir como alguien que está haciendo malabares, en una mano la esfera de la imagen y en la otra la línea de la prosa.

Al final de este trabajo se abren nuevas preguntas que explicitan aspectos no trabajados directamente en él pero que lo conforman y tienen una importancia fundamental, tal es el caso de la escritura en prosa que es importante porque es el lienzo sobre el cual se expone toda esta reflexión. Además como suele ocurrir, en esta última parte se asoman los demonios más escurridizos, es decir, aquellos conceptos, ideas o preguntas que en el camino no logramos formular ni precisar del todo. Esta tesis tiene su propio demonio: la ausencia de una reflexión más rigurosa sobre las nociones de alma, pensamiento y espíritu. Ya cuando me encuentro en la elevación final me he percatado del problema y estoy tan lejos que ya no me es posible volver sobre él; sin embargo, todo vuelo tiene la necesidad de descender en algún momento para tomar fuerzas de ese primer trabajo que abrió toda la reflexión posterior, espero poder volver para abordar frente a frente a éste demonio.

Lo dicho hasta aquí persigue las huellas del espíritu sin alcanzarlo nunca y desconozco a qué distancia me encuentro de él, procuro encontrar las palabras que me acerquen más íntimamente; con esto quiero decir qué aún queda el trabajo de internarse en las angosturas de las venas espirituales, en las vivencias que desde este momento están ya ramificándose, aunque de momento quede como punto final el testimonio de haber asistido a algunas de las más profundas experiencias humanas, aquellas que tienen que ver con las revelaciones liberadoras, pues son muchas las cosas que he ganado con este trabajo –¿ganar será aquí sinónimo de revelar?– Entre todos los brotes germinantes descubiertos aparece el goce de la escritura, pasión incandescente que consiste en descubrir un conjuro que mezcla las palabras para que juntas revelen un enigma. Porque al final de todo, el enigma es el poeta: el alma, el pensamiento y los desconocidos poderes que le poseen forman la llama oscura que es el espíritu del artista.

Bibliografía

Arendt, Hannah. *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

_____. *De la historia a la acción*. Barcelona: Paidós, 1995.

_____. *La condición humana*. Barcelona: Paidós, 1993.

_____. *La vida del espíritu*. Buenos Aires: Paidós: 2010.

_____. *Sobre la revolución*. Madrid: Alianza Editorial, 2013

Bachelard, Gaston. *Fragmentos de una poética del fuego*. Buenos Aires: Paidós, 1992.

Camus, Albert. *Calígula*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.

_____. *El hombre rebelde*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1979.

Colli, Giorgio. *El nacimiento de la filosofía*. México: Tusquets editores, 2010.

C.S. Kirk, J. E. Raven y M. Schofield. *Los filósofos presocráticos. Parte III*. Madrid: Gredos, 1970.

Dilthey, Wilhem. *Dos escritos sobre hermenéutica. El surgimiento de la hermenéutica y los esbozos para una crítica de la razón histórica*. Madrid: Istmo, 2000.

Eliade, Mircea. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: Fondo de Cultura Económica, 1960.

Entralgo, Pedro Laín. *Alma, cuerpo, persona*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 1998.

Gaos, José. *Obras completas. III. Ideas de la filosofía (1938-1950)*. México: UNAM, 2003.

González, Antonio. *Surgimiento. Hacia una ontología de la praxis*. Bogotá: Ediciones Universidad de Santo Tomás de Aquino, 2014.

Heidegger, Martin. *¿Qué significa pensar?* Madrid: Editorial Trotta, 2010.

_____. *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.

Kant, Immanuel. *Crítica del discernimiento*. Madrid: Mínimo Tránsito/A. Machado Libros, 2003.

Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*. Madrid: Alianza Editorial, 2011.

_____. *Más allá del bien y el mal*. Madrid: Alianza Editorial, 1979.

Paz, Octavio. *Los signos en rotación y otros ensayos*. Barcelona: Altaya, 1995.

_____. *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e Historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.

_____. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1959.

Platón. *Diálogos III. Fedón. Banquete. Fedro*. Madrid: Editorial Gredos, 1986.

Schökel Luis Alonso y Mateos Juan (Traductores). *Nueva Biblia Española*. Ediciones Cristiandad: Madrid, 1986.

Sloterdijk, Peter. *Crítica de la razón cínica*. Madrid: Siruela, 2003.

_____. *Esferas I. Burbujas. Microesferología*. Madrid: Siruela, 2003.

_____. *Extrañamiento del mundo*. Valencia: Pre-textos, 1998.

_____. *Normas para el parque humano. Una respuesta a la carta sobre el humanismo de Heidegger*. Madrid: Siruela, 2006.

_____. *Venir al mundo venir al lenguaje. Lecciones de Frankfurt*. Valencia: Pretextos, 2006.

Valéry, Paul. *Notas sobre poesía*. México: Universidad Iberoamericana, 1995.

Vattimo, Gianni. *Introducción a Heidegger*. Barcelona: Gedisa editorial, 2002.

Westphalen, Emilio Adolfo. *La poesía lo poemas los poetas*. México: Universidad Iberoamericana/Artes de México, 1995.

Zambrano, María. *Claros del bosque*. Madrid: Catedra, 2011.

_____. *El hombre y lo divino*. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.

_____. *Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

_____. *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza editorial, 2004.

_____. *La confesión: género literario y método*. México: Cuadernos de filosofía de Luminar, 1943.

Zubiri, Xavier. *Inteligencia sentiente. Inteligencia y realidad*. Madrid: Alianza Editorial/Fundación Xavier Zubiri, 2011.

Documentos electrónicos

Bukowski, Charles. *Pájaro Azul*. El buen salvaje. <https://buensalvaje.com/2013/09/13/cuatro-poemas-de-charles-bukowski/>. [Consultado el 4/IV/17].