



**BENEMÉRITA UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA DE PUEBLA**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
HISPÁNICA**

**“EL CONCEPTO DE INSPIRACIÓN POÉTICA *EN EL
ARCO Y LA LIRA* DE OCTAVIO PAZ A TRAVÉS DE
TRES MOMENTOS DE LA LITERATURA: PLATÓN,
ROMANTICISMO ALEMÁN Y LA HERMENÉUTICA
DE MARTIN HEIDEGGER”**

**TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
HISPÁNICA**

PRESENTA

DAVID GONZÁLEZ MARÍN

DIRECTOR DE TESIS

DR. ALÍ CALDERÓN FARFÁN

H. PUEBLA DE ZARAGOZA, MARZO 2016

Índice

Introducción	1
Capítulo 1. La inspiración poética en la antigua Grecia	
1.1. El poder de las ninfas y las musas	10
1.2. Platón y la poesía divina	18
Capítulo 2. La inspiración poética en el Romanticismo alemán	
2.1. La Ilustración como antecedente histórico	34
2.2. El poeta místico	56
Capítulo 3. El arco y la lira: análisis de la experiencia poética	
3.1. El instante original	75
3.2. La experiencia de lo sagrado, poético y la angustia	81
3.3. La inspiración poética	103
Conclusiones	148
Bibliografía	154

INTRODUCCIÓN

Dentro del panorama cada vez más cambiante de las letras hispanoamericanas, Octavio Paz (1914-1998), es sin duda alguna un escritor que ha mantenido la atención de muchos críticos literarios, así como lectores en general. Tanto su obra poética como su ensayística son difíciles de englobar bajo una estética concreta: no es un escritor que pertenezca a una generación establecida¹, sino un escritor que a lo largo de su vida experimentó diferentes poéticas, como diferentes vasos comunicantes. Además de su poesía, su rigor intelectual le permitió moverse entre diferentes esferas de la actividad humana, entre las cuales se destacan Historia, Antropología, Lingüística, Filosofía y Religión. No abordando estas temáticas desde dogmas cerrados, sino desde perspectivas únicas como la poesía y el ensayo. Debido a su gran interés por el conocimiento su estudio no se limitó a las culturas más cercanas: Hispanoamérica y Occidente, sino que fue uno de los primeros poetas hispanoamericanos en experimentar el ritmo e imagen del mundo de Oriente, específicamente la religión hindú.

No es una empresa sencilla exponer sumariamente la abrumadora cantidad de elementos teóricos que constituyen sus producciones literarias, donde se entrecruzan de forma intertextual múltiples discursos. Su teoría poética, tan densa como la filosofía, tiende a desplegarse de un modo discontinuo y en muchos niveles diferentes; la ensayística de Paz no se ampara en un índice cerrado donde diseccione por categorías temas o teorías. La poética de Paz no trabaja desde una bibliografía cerrada, o desde una

¹ Aunque el mismo Octavio Paz reconoce la influencia medular del grupo literario conocido como Los Contemporáneos; así como el mismo Paz reconocería años después la trascendencia estética que fundamentó en su obra la poética surrealista, encabezada por la figura de André Breton.

teoría que pueda clasificarse sin suscitar la incertidumbre ante las perspectivas de un nuevo lector. Además, tanto en fondo y forma sus obras han sido sometidas por él mismo a una revisión histórica. Por ejemplo *El Arco y la lira*, cuya publicación data de 1955, posteriormente fue modificada por el mismo autor doce años después añadiendo mayor información en algunos capítulos, así como suprimiendo referencias de importancia tal como el pensamiento de María Zambrano; una referencia importante ya que María Zambrano fue uno de los primeros autores hispanoamericanos en reflexionar sobre el arte y la poesía apoyándose en la teoría de Martin Heidegger. Pero para Paz el cambio no significa una alteración de la línea histórica de su poética, sino una revelación tardía a partir de la revelación primera que lo condujo a reflexionar sobre determinado fenómeno artístico. De ahí que pueda concebirse a su poética como un eterno retorno al punto de partida, pero tomando distintos caminos.

A modo de justificación ante las divergencias que se suscitan tras la comparación de una edición con otra, Paz menciona esto en la segunda versión:

Los signos en rotación. Este último es el punto de unión *entre El arco y la lira* y otros dos escritos: *Recapitulaciones* (1965) y *La nueva analogía* (1967), ¿Todos estos cambios indican que la pregunta a que alude la Advertencia a la primera edición no ha sido contestada? La respuesta cambia porque la pregunta cambia. La inmovilidad es una ilusión, un espejismo del movimiento; pero el movimiento, por su parte, es otra ilusión, la proyección de Lo Mismo que se reitera en cada uno de sus cambios y que, así, sin cesar nos reitera su cambiante pregunta —siempre la misma. (Paz, 2013, p. 9).

Si Octavio Paz es conocido como un gran poeta también lo es bajo su rol de ensayista. Libros como *Corriente Alterna* (1969) retratan a la perfección la capacidad ecléctica de su pensamiento; desde un primer apartado que bien puede fungir como una continuación aforística de *El arco y la lira* (1956), hasta pequeños ensayos sobre cine, economía y política mundial. Si por medio del verso se pueden encontrar sus páginas más autobiográficas (entendiendo que la creación literaria en sí es una versión encriptada de la confesión), entonces por medio de la prosa se permitió analizar y rastrear las resonancias estéticas de otras culturas más allá de lo hispanoamericano y mexicano. En libros como *El mono gramático* (1974) se puede observar la ambivalencia de páramos y construcciones sacras de la India, con los recintos académicos de Cambridge; la intención no es remarcar las diferencias o afinidades entre culturas distintas, sino demostrar la complejidad de la otredad².

El punto de partida para el análisis de la poética de Paz comienza con el cuestionamiento de la causa de la dualidad humana. Él mismo ha planteado la idea de que el hombre es dual: el yo y el otro. Una parte significativa de sus ensayos está dedicada a descifrar la causa de esta separación. Para ello se apoya en varias perspectivas de la historia de México y Occidente, así como de la Antigüedad y Modernidad. Yuxtaposiciones culturales que representan las dos mitades en que puede estar dividido el hombre. Si en *El laberinto de la soledad* (1950) se basa en las vicisitudes del ser mexicano escindido por su disyuntiva racial: criollo-mestizo, entonces en *El arco y la lira* (1957) retoma el concepto de la otredad manifestándolo

² Ya que existen muchas definiciones y teorías en torno a la otredad, especialmente desde la antropología, es necesario definir qué es la otredad, pero específicamente cuál es su función dentro de la experiencia poética. Así lo menciona en *El arco y la lira*: “El hombre es temporalidad y cambio y la otredad constituye su manera propia de ser. El hombre se realiza o cumple cuando se hace otro. Al hacerse otro se recobra, reconquista su ser original, anterior a la caída o despeño en el mundo, anterior a la escisión en yo y otro” (Paz, 2013, p. 180).

bajo la metáfora de “la otra orilla”. El yo se transforma en el sujeto falso; el otro, en una máscara llamada “el otro yo”. La reconciliación entre ambos se denomina como otredad, como “la otra orilla”. De ahí que postule su noción de la poesía como la brecha que conduce a la superación de la dualidad del hombre, reintegrándolo a aquello de lo que se había separado. El concepto de la “otra orilla” no se refiere a un estado místico, metafísico, sino que bien puede interpretarse como la capacidad del hombre para vislumbrar una cualidad inédita en su ser por medio de la poesía: tanto su creación por medio de la pluma como su recreación por medio de la lectura; de ahí que no se pueda llegar a la “otra orilla” por medio del uso cotidiano del lenguaje, ya que la técnica moderna tiende a limitar el uso de la lengua para fines únicamente comunicativos, sociales.. En el *Mono gramático* (1974) Paz define la sensación de orfandad:

La separación es una falta, un extravío. Falta: no estamos completos; extravío: no estamos en nuestro sitio. Reconciliación une lo que fue separado, hace conjunción de la escisión, junta a los dispersos: volvemos al todo y así regresamos a nuestro hogar. Fin del exilio. (Paz, 1974, p. 83).

Obras suyas como *El arco y la lira* (1955), *Los hijos del limo* (1974) y *La otra voz: poesía y fin de siglo* (1990), prácticamente carecen de un parangón en la tradición literaria mexicana, o hispanoamericana en sí. Su poética se distingue de la tradición literaria de Latinoamérica por una nueva fundamentación, abierta hacia una visión donde el hombre deja de escindirse críticamente por una reconciliación dual. Los dos puntos paradigmáticos que entretienen su poética se basan en la intuición imaginativa y la erudición intelectual; une de forma trascendental el mundo de los sentidos con la visión crítica y objetiva. De ahí que sea una empresa complicada poder establecer un

hilo conductor único en la poética de Paz; no menosprecia el valor de la técnica en Occidente, y tampoco ignora las concepciones filosóficas de Oriente.

Junto a este despliegue teórico Paz comienza a instaurar una nueva poética, la cual se asentará con la publicación de su libro *El arco y la lira*. Ahora la vía de acceso para atisbar la otredad no es la dicotomía racial, sino que su metodología se basa en tres aperturas: la experiencia sagrada, amorosa y poética. Tres discursos en apariencia equívocos entre sí pero que le permiten experimentar al hombre una sensación que lo rebasa de cualquier conceptismo, pero que aún así le sigue atañendo.

Lo sagrado trasciende la sexualidad y las instituciones sociales en que cristaliza. Es erotismo, pero es algo que traspasa el impulso sexual; es un fenómeno social, pero es otra cosa. Lo sagrado se nos escapa. Al intentar asirlo, nos encontramos que tiene su origen en algo anterior y que se confunde con nuestro ser. Otro tanto ocurre con amor y poesía. Las tres experiencias son manifestaciones de algo que es la raíz misma del hombre. En las tres late la nostalgia de un estado anterior. Y ese estado de unidad primordial, del cual fuimos separados, del cual estamos siendo separados a cada momento, constituye nuestra condición original, a la que una y otra vez volvemos. Apenas sabemos qué es lo que nos llama desde el fondo de nuestro ser. Entreveremos su dialéctica y sabemos que los movimientos antagónicos en que se expresa —extrañeza y reconocimiento, elevación y caída, horror y devoción, repulsión y fascinación— tienden a resolverse en unidad. (Paz, 2013, p. 136).

Para Paz la diferencia medular entre las tres experiencias es que la poesía no necesita de una explicación a partir de un dogma para poder perpetuarse significativamente en el hombre; la poesía no responde a Dios como lo es la experiencia sagrada, y tampoco

responde a conceptos como libido en la experiencia amorosa, sexual; sino que la única deidad relativamente superior e inasible se limita al lenguaje mismo. Entonces la poética de Paz por medio de la develación de la otredad postula que la inspiración poética no está determinada por un agente exterior al hombre, sino que parte y muere en el mismo lenguaje.

De ahí que la investigación se centre precisamente en uno de sus conceptos más importantes y arriesgados al mismo tiempo: la inspiración poética. El objetivo central es abordar analítica y comparativamente las diferentes concepciones del término *inspiración poética* a través de tres importantes momentos de la historia de la literatura: Mundo Griego; Romanticismo alemán y la hermenéutica de Martin Heidegger. Se considera que el pensamiento del filósofo alemán fue de vital trascendencia para que los conceptos del entonces joven Octavio Paz cobrasen rumbo y consistencia respecto al tema de la inspiración. Ya que uno de los rasgos que caracterizan la ensayística del autor mexicano es su eclecticismo, el libro en sí posee un amplio margen intertextual. Aún así, los tres momentos históricos de la literatura seleccionados para fungir como aparato crítico sí están presentes en *El arco y la lira*; unos de forma bastante velada como el mundo griego, especialmente la filosofía de Platón; otros de forma mucho más crítica como el Romanticismo Alemán, y otros de forma textualmente identificable pero provisto de una interpretación crítica cuyo cariz está determinado en gran medida por la influencia del filósofo José Gaos, conocido como el primer traductor de *Ser y tiempo* a la lengua española, así como también uno de los primeros filósofos en impartir la doctrina heideggeriana en México.

De entre los libros de ensayos dedicados al fenómeno poético *El arco y la lira* es el único que aborda franca y ampliamente el concepto de inspiración³. Paz no se ampara en la biografía de los poetas, el contexto histórico, y mucho menos recurre a los tratados etnográficos sobre el poder embriagante de las musas para desarrollar su teoría de la inspiración, sino que se limita a demostrar que la única vía por la cual se puede atisbar un poco la esencia de la inspiración es por medio de la esencia del lenguaje. Eso no significa que su trabajo sea lingüístico, como tampoco neurolingüística, sino ontológico. Será específicamente a través del pensamiento de Martin Heidegger, especialmente su concepto de *nada*⁴ como la revelación de la ausencia total de fundamentos (abgrund), donde Paz podrá justificar su teoría de la experiencia poética sin tener que recurrir a agentes exteriores, o en éste caso, al mundo de los entes.

El primer capítulo de la investigación se centrará en el análisis del concepto de inspiración poética en el mundo griego. Aún a pesar de que *El arco y la lira* sólo posee una cita sobre Platón: “Para Platón el poeta es un poseído. Su delirio y entusiasmo son los signos de la posesión demoníaca” (Paz, 2013, p. 160), se considera que su análisis es indispensable, teniendo en cuenta además que el segundo capítulo aborda el Romanticismo alemán, el cual no hubiera sido posible su existencia sin que se retomara la doctrina platónica en lugar de la aristotélica. Ya que el mundo griego en sí es vasto, y provisto de una serie de múltiples acepciones en torno a una de sus dicotomías centrales: mythos-logos, la investigación se limitará a dos diálogos en concreto: *Ión* o la

³ Con justificada razón se puede mencionar que Paz también aborda las vicisitudes de la “inspiración” en *Los hijos del limo*, especialmente el apartado dedicado al Romanticismo alemán, pero cuando habla de él lo menciona como una característica estética del movimiento literario, en lugar de analizarlo de lleno como en *El arco y la lira*.

⁴ El concepto de “nada” propuesto por Martin Heidegger se aborda claramente en su texto *¿Qué es Metafísica?* (2003), aunque una lectura detenida de un modo de ser del Dasein en “Ser para la muerte”, expuesto en *Ser y tiempo* (2009), ya lo analiza en relación al temple fundamental de la angustia. Todo lo cual será posteriormente analizado con mayor profusión en el capítulo tercero.

poesía (1997) y el *Fedro* (1966). El primero pertenece a los primeros tratados del filósofo, mientras que el segundo ya es considerado como uno de sus textos de madurez: tanto por la edad del autor como la serie de conceptos que aborda, y especialmente el cariz de su desarrollo. Análisis que mostrará una de las primeras reflexiones en torno a la creación poética, y específicamente la transformación que sufre el hombre al convertirse en poeta. Si para Octavio Paz, apoyado en la teoría heideggeriana, la inspiración sólo puede acaecer mediante y en el lenguaje, entonces para Platón la respuesta se limita a las vicisitudes del alma.

El segundo capítulo se centra en la cosmovisión estética del movimiento cultural denominado Romanticismo; mediante el análisis previo de la Ilustración, los albores irónicamente poéticos detrás de la Revolución Francesa, se irá comprendiendo paulatinamente las causas por las cuales *El círculo de Jena* (denominación como se conoce a los románticos alemanes) decidieron abandonar los preceptos rigoristas de la razón, y sufrir un vuelco deliberado hacia el pasado mítico de la humanidad y su propia cultura. Los Románticos, obnubilados por tanta razón, ven en la mitología y las leyendas un tropo que les permite expresarse de una forma mucho más aguda y original. Pero será precisamente a través de la poética de Novalis donde se analizará el concepto de inspiración poética, específicamente en sus aforismos.

El tercer y último capítulo versa específicamente en el apartado *Revelación poética* de *El arco y la lira*, y cómo Paz a lo largo de las páginas introduce conceptos pertenecientes a Martin Heidegger para desarrollar y justificar sus ideas sobre el valor irreductiblemente lingüístico de la poesía, y más aún de la inspiración. Por medio de una radiografía histórica y bibliográfica se sabe que el joven Octavio Paz tuvo su primer acercamiento al pensamiento del filósofo alemán por medio de la tutela de José Gaos, lo

cual implica la lectura de su tratado *Ser y tiempo* (2009), así como *¿Qué es metafísica?* (2003), el cual no fue traducido por José Gaos, sino Xavier Zubiri, por el cual ya circulaba por la década de los 50's. El apartado se centrará en demostrar la relación intertextual entre los dos autores, y posteriormente se analizará la interpretación que cada uno le atribuye a la poesía, y el rol del poeta bajo el signo de la modernidad.

Capítulo I

La inspiración poética en la antigua Grecia

1.1 EL PODER DE LAS NINFAS Y LAS MUSAS

La creencia de un tipo de palabra inspirada, entendida como divina en su origen, que desborda a la figura del autor, tanto a nivel físico como cognoscitivo, convirtiéndolo en el medio de expresión para transmitir un conocimiento superior, atávico, un decir original, un mensaje de los dioses, con lo cual tiende a relegarse al poeta como un mero instrumento, es una constante visible en la poesía griega primitiva hasta el final de la Antigüedad y los orígenes del cristianismo. Ante la inspiración divina la voluntad humana no tiene cabida, no goza de la arbitrariedad que le permite decantarse hacia un sendero u otro: se suprime el valor de la intencionalidad. La voluntad es pasiva, por no decir inexistente, puesto que la palabra divina parte desde un punto numinoso inmensamente superior al hombre. Se suprime por completo el valor del yo, al contrario de la actualidad, donde la necesidad de atribuirse la creación de determinada obra o acto es la piedra angular. Esta supresión del yo no es un acto de humildad, benevolencia, o reconocimiento del hombre como un ser inferior. Al contrario, el poeta puede considerarse digno de sí mismo ya que los dioses han consentido compartir un poco de su conocimiento. Es cierto que la inspiración, la voz de los dioses, de las ninfas, las musas, como posteriormente se analizará, rebasa la voz del poeta, pero éste, salvo en contadas ocasiones, sí busca la inspiración, o está predispuesto de tal modo que existen mayores posibilidades de que el manto misterioso recaiga sobre de él y todos sus sentidos

se transformen. El único acto de voluntad es el previo a la inspiración. El poeta merodea el monte Helicón, dedicado a las musas, con la intención de escuchar sus cantos o beber de las aguas divinas que corren en sus ríos; ya es cuestión de ellas determinar si tal poeta goza de las cualidades necesarias para ser vanagloriado con su conocimiento.

Según la mitología griega las ninfas son doncellas que pueblan los bosques, las aguas de los ríos y las fuentes. Son espíritus silvestres, semi divinos y salvajes cuya increíble belleza puede personificar la curación y la perdición. Atraídos por su belleza más que por la de los humanos, los dioses comenzaron a realizar incursiones en la tierra. Roberto Calasso (2008), en *La locura que viene de las ninfas y otros ensayos*, menciona lo siguiente:

El primer ser sobre la tierra al que Apolo habló fue una ninfa. Se llamaba Telfusa y en seguida engañó al dios. Apolo había atravesado la Beocia procedente de Cálcida. La vasta planicie que más tarde rebosaría de trigo estaba entonces cubierta por una espesa floresta. Tebas no existía. No había caminos ni senderos. Y Apolo buscaba su lugar. Quería fundar en él su culto. Según el himno homérico rechazó más de uno. Después vio un “lugar intacto” (*choros apemon*), dice el himno. Apolo le dirigió la palabra. (Calasso, 2008, p. 11).

Gracias a la Teogonía de Hesíodo, quien fue el primero en hablar de las Musas, y el cual cantó su obra bajo la inspiración de ellas; sabemos que las Musas vivieron en el monte de Beocia, pero el hecho de que Apolo al descender por vez primera del cielo (en el sentido griego por supuesto) hablase con una ninfa nos da a entender que estos seres

acuáticos por excelencia precedieron a las musas. Pero la historia no termina aquí.

Calasso prosigue con los primeros derroteros de Apolo:

Apolo, desconocedor de la situación, sigue el consejo. Descubre el lugar que será Delfos- y su fuente de hermosas aguas, rodeada por las espiras de una descomunal dragona, que mata a quienquiera que la encuentre-. Será en cambio Apolo quien la matará y la dejará pudriéndose al sol. Es ésta su gran hazaña, su gran culpa. Lo primero que se le vino al pensamiento a Apolo, luego de matar a Pitón, fue que la primera fuente de hermosas aguas lo había engañado. Volvió sobre sus pasos. Provocó un derrumbe de rocas sobre la fuente de Telfusa para humillar a su corriente. Luego se elevó un altar a sí mismo... (Calasso, 2008, p. 12).

Existen diferentes clases de ninfas. Ya que son seres semidivinos de la naturaleza cada ecosistema segrega su propia tríada o comunidad. Walter F. Otto, filósofo y filólogo alemán, en su libro *Las Musas* (1981), habla de la genealogía y tipología de las ninfas:

Se distinguen Ninfas celestes y terrestres y fluviales, marítimas y oceánicas. Las terrestres eran imaginadas como procedentes de una fuente subterránea de aguas. En tanto que genios de las aguas se las llama también hijas del Océano, o de la diosa marina Doris, se dice acerca de las Ninfas como hijas de Helios y de Neera, la hija del Océano, o como hijas de Simosis y de Janto. (Otto, 1981, p. 33).

Robert Graves en su libro *La Diosa Blanca* expone una genealogía de las Ninfas y Musas que es muy parecida a la de Walter F. Otto, resaltando que primigeniamente las

Ninfas fueron tres. Recurre a la numerología no sólo para explicar el carácter divino de estas mujeres semi silvestres, sino también para ejemplificar la cosmovisión del momento histórico:

Como diosa del Infierno la atañían el Nacimiento, la Procreación y la Muerte. Como diosa de la Tierra le atañían las tres estaciones de la Primavera, el Verano y el Invierno: vivificaba a los árboles y plantas y gobernaba a todas las criaturas vivientes. Como diosa del Firmamento era la Luna, en sus tres fases de Luna Nueva, Luna Llena y Luna Menguante. Esto explica porqué de una tríada se la ampliaba con frecuencia a un grupo de nueve. Pero no se debe olvidar que la Diosa Triple, tal como se la adoraba, por ejemplo, en Estinfalia, era una personificación de la mujer primitiva, la mujer creadora y destructora. Como la Luna Nueva de la Primavera era doncella; como la Luna Llena del Verano era la mujer; y como la Luna Vieja del Invierno era una bruja. (Graves, 1970, p. 497).

A lo largo de *La Diosa Blanca* se comprende que el sistema simbólico de la tríada no sólo se limita a ejemplificar el nacimiento de las ninfas, sino que es una estructura mítica por excelencia que muchas culturas de la antigüedad utilizaron para ejemplificar el nacimiento de sus dioses o semidioses a partir de La Diosa Blanca: la Luna, quizá la deidad femenina más antigua, o la que los primeros hombres comenzaron a relacionar con la mujer a partir de que el Astro Sol siempre ha sido un dios masculino. El lenguaje mítico no es metafórico ya que todo él es simbólico, si estuviera adornado con metáforas entonces pensaríamos que el discurso principal no es otra cosa más que una falacia, lenguaje que actualmente entenderíamos como literario. A partir de la descripción que hace de la tríada podemos comprender que las civilizaciones antiguas

tendían a circunscribir el comportamiento femenino a través de las fases de la Luna. Ya que los Dioses siempre están presentes (la naturaleza en sí es una extensión de ellos) cualquier momento del día está revestido de un significado especial. El número 3, o el sistema de la tríada, funciona para circunscribir y describir el comportamiento de la naturaleza en relación al hombre. Todos nacemos, crecemos y morimos; todos sufrimos de diferente forma las estaciones del año. Un hecho curioso quizá sea que la figura inspiradora de la Luna aún prevalece en comparación a la del Sol. Los poemas dedicados al Sol deben ser mínimos, o bastante reducidos en cuanto al número de cantos y libaciones que ha recibido el satélite principal de la Tierra.

En relación a las características más importantes relacionadas con la ninfas y el agua, Walter F. Otto menciona lo siguiente:

Arboles, praderas, grutas, todos ellos señalan el milagro de la humedad, que es el elemento propio de las Ninfas. Donde están las Ninfas allí susurran manantiales y arroyos, mensajes de su esencia y de su clemencia, conmoción del corazón y melodía de la vida de la naturaleza. Ellas también se denominan especialmente Náyades, “hijas de la humedad”, e innumerables vertientes llevan el nombre de una Ninfa. Ellas son los espíritus del agua, presentes en ella. (Otto, 1981, p. 35).

Dentro de los ejemplos clásicos que representan la fructífera relación entre el agua y las mujeres es innegable la presencia de las sirenas. Así Robert Graves:

Las sirenas (“Embrolladoras”) eran una Tríada –tal vez originalmente un grupo de nueve, pues, según Pausanias, en una ocasión compitieron desafortunadamente con las Nueve Musas– y vivían en una isla del mar Jónico. Según Platón eran hijas de Forco (es decir, Forcis, la Deméter cerda) y según otros de Calíope o de alguna otra de las Musas. (Graves, 1970, p. 540).

Aquí Robert Graves habla específicamente de las primeras sirenas que se tiene constancia: la *Odisea*. Recordemos que las sirenas que atacaron a Odiseo no tenían cola de pez, sino eran seres alados, aves de rapiña cuyo canto enloquecía a todo aquel que lo escuchase. Debido a la multiplicidad de referencias y orígenes etiológicos es difícil precisar si las sirenas que plantea Homero son las primigenias o las otras con cola de pez, cuya imagen mítica se consagró en la mitología latina. Lo importante de estos seres fabulosos es que en su mito fácilmente se puede rastrear y detectar esa relación simbólica de La Luna con El Mar y El Mar con La Mujer: La Diosa Blanca, La Triple Diosa.

Antes de que las Musas llegaran al Monte Helicón en la zona montañosa de Beocia las ninfas ya caminaban y presidían sus propias fuentes, arboledas y grutas. Las ninfas son seres semidivinos, que dependiendo su origen o posicionamiento en la naturaleza sus poderes cambian, se mimetizan. Debe recordarse que para los griegos antiguos los fenómenos de la naturaleza era una manifestación de lo divino: un estado ininterrumpido y lleno de sí. Así la naturaleza no se entiende como un sistema que engloba el resto de los ecosistemas como actualmente se concibe, sino que ella en sí es un estadio total de divinidad. Que el altiplano enteramente divino de la naturaleza es el

vaso comunicante por el cual el lenguaje y comportamiento de los dioses se descodifica para el entendimiento obtuso de los mortales⁵.

Retomando el mito de Apolo expuesto por Roberto Calasso, la familia a la que pertenece la pérfida ninfa Telfusa son las Náyades (ninfas de agua dulce: fuentes, pozos, manantiales, arroyos y riachuelos), o también conocidas como “las hijas de la humedad” (Otto, 1981, pag. 50). Tienen nombres epónimos. A través del medio ambiente sus facultades encuentran origen y se mantienen fructíferas.

La posesión de una ninfa puede curar los males físicos y mentales o conllevar al delirio. La posesión no se limita al sexo, al intercambio biológico de fluidos y placer, sino la imposición de una fuerza a otra. Esta posesión divina se llama *nympholeptous*. Ya que el mundo griego antiguo está lleno de toda clase de posesiones (la lectura de la *Odisea* o la *Ilíada* lo atestiguan cada página, donde sus personajes reconocen que súbitamente se sienten envueltos en una fuerza ajena, superior, que los obliga a realizar proezas inauditas), debe puntualizarse en las diferencias. Roberto Calasso, en su libro *La locura que viene de las ninfas*, lo explica claramente, demostrando el papel sumamente peculiar de estas mujeres semidivinas:

Reflexionemos ahora sobre esta palabra: *nympholeptous* significa “tomado, capturado, raptado por las ninfas”. Escuchemos la lengua: *nympholeptous* es un eslabón de una cadena de palabras compuestas del mismo modo, usando el verbo *lambánó* y el nombre de la potencia que preside un determinado tipo de posesión. Los griegos llamaban a quien está poseído *kátuchos*,

⁵ El puente comunicativo entre los dioses y los mortales puede encontrarse en la facultad adivinatoria de los oráculos, sibilas, ninfas, musas, o ciertas plantas mágicas que despiertan en el organismo el frenesí y agudeza necesario para sincronizar el pensamiento con el de los dioses. Una tentativa de acercamiento.

palabra descriptiva que corresponde al uso moderno de “poseído”.
(Calasso, 2008, p. 18).

Es importante resaltar el pasaje ya que la posesión por parte de las Musas no tiene ningún término propio, que circunscriba sus propias cualidades. Así nos vemos en la necesidad de advertir que las ninfas no son precisamente seres semidivinos desprovistos de riesgo. Detrás de cada pulsión incontenible vibra una pálida cuerda que se remite al peligro, la posibilidad de sucumbir en medio del tórrido placer. Pero también debe mencionarse que la posesión no se limita al ámbito erótico, sino que sus variaciones son amplias. En este punto los autores mencionados reiteran el hecho de que la concepción moderna de la posesión no sólo difiere demasiado, sino que es completamente equívoca. En la actualidad se tiende a relacionar el término posesión como la incursión súbita de una fuerza superior, la mayor de las veces negativa, sobre alguien, la cual automáticamente adquiere el rol de víctima. Esto en el mundo griego antiguo habría sido un absurdo. Roberto Calasso lo apunta de la siguiente forma:

Cada una de esas invasiones era la señal de una metamorfosis. Y cada metamorfosis era una adquisición de conocimiento. Por supuesto no de un conocimiento que queda disponible como un algoritmo. Sino un conocimiento que es un *páthos*, como Aristóteles definió a la experiencia mística. Esta metamorfosis que se realiza luchando con figuras que habitan al mismo tiempo la mente y el mundo, o abandonándose a ellas, es el fundamento del conocimiento metamórfico que reconocemos en la posesión.
(Calasso, 2008, p. 21).

1.2 PLATÓN Y LA POSESIÓN DIVINA

Como posteriormente será con las musas, el delirio que cimientan las ninfas no es de índole negativa, tóxica, al contrario, deja entrever que la mente es un lugar abierto, sujeto a invasiones e incursiones. Cada una de esas invasiones es una señal de metamorfosis. Cada metamorfosis debe entenderse como una adquisición de conocimiento. Un conocimiento que por supuesto carece de un orden lógico. La experiencia que arranca al hombre de su vida cotidiana y lo arroja hacia el mundo de los mitos: adopta una nueva visión donde todos los signos ocultos se muestran tal cual es y percibe la unidad oculta. ¿El ser? ¿El alma? Ya que las ninfas son las guardianas del boque entonces el poeta, a través de la posesión, toma conciencia del universo: la fusión de la vida y la muerte.

Retomando las diferencias que caracterizan y personalizan a las ninfas con las musas, el punto angular reside en su ascendencia mítica: las musas están secundadas por el dios de la medida Apolo, mientras que las ninfas bailan bajo la protección de Dionisio. Para poder comprender a mayor profundidad la diferencia simbólica entre la concepción apolínea y dionisiaca, se recurrirá al libro *El nacimiento de la tragedia* (2007), donde Friedrich Nietzsche postula las características del pensamiento apolíneo:

¿En qué sentido fue posible hacer de Apolo el dios del arte? Sólo en cuanto es el dios de las representaciones oníricas. Él es «el Resplandeciente» de modo total: en su raíz más honda es el dios del sol y de la luz, que se revela en el resplandor. La «belleza» es su elemento: eterna juventud le acompaña. Pero también la bella apariencia del mundo onírico es su reino: la verdad superior, la perfección propia de esos estados, que contrasta con la sólo

fragmentariamente inteligible realidad diurna, elévalo a la categoría de dios vaticinador, pero también ciertamente de dios artístico. El dios de la bella apariencia tiene que ser al mismo tiempo el dios del conocimiento verdadero. Pero aquella delicada frontera que a la imagen onírica no le es lícito sobrepasar para no producir un efecto patológico, pues entonces la apariencia no sólo engaña, sino que embauca, no es lícito que falte tampoco en la esencia de Apolo: aquella mesurada limitación, aquel estar libre de las emociones más salvajes, aquella sabiduría y sosiego del dios-escultor. Su ojo tiene que poseer un sosiego «solar»: aun cuando esté encolerizado y mire con malhumor, se halla bañado en la solemnidad de la bella apariencia. (Nietzsche, 2007, p. 245).

Las musas del monte Helicón son apolíneas ya que viven en las faldas del primer templo que Apolo edificó para sí mismo en su primera incursión a la Tierra. Cada musa es en sí una forma de pensamiento y conocimiento ordenado, cuyos resultados son previsibles. El pensamiento dionisiaco, o como lo denomina Nietzsche: visión, no es todo lo contrario, pero sus bases sí se fundan en aspectos que contradicen la serenidad, la medida, y la aprensión de la realidad a través de la lógica.

Nietzsche define así la visión dionisiaca:

El arte dionisiaco, en cambio, descansa en el juego con la embriaguez, con el éxtasis. Dos poderes sobre todo son los que al ingenuo hombre natural lo elevan hasta el olvido de sí que es propio de la embriaguez, el instinto primaveral y la bebida narcótica. Sus efectos están simbolizados en la figura de Dioniso. En ambos estados el *principium individuationis* [principio de individuación] queda roto, lo subjetivo desaparece totalmente ante la eruptiva violencia de lo general-humano, más aún, de lo

universal-natural. Las fiestas de Dioniso no sólo establecen un pacto entre los hombres, también reconcilian al ser humano con la naturaleza. De manera espontánea ofrece la tierra sus dones, pacíficamente se acercan los animales más salvajes: panteras y tigres arrastran el carro, adornado con flores, de Dioniso. Todas las delimitaciones de casta que la necesidad y la arbitrariedad han establecido entre los seres humanos desaparecen: el esclavo es hombre libre, el noble y el de humilde cuna se unen para formar los mismos coros báquicos. En muchedumbres cada vez mayores va rodando de un lugar a otro el evangelio de la «armonía de los mundos»: cantando y bailando manifiéstase el ser humano como miembro de una comunidad superior, más ideal: ha desaprendido a andar y a hablar. Más aún: se siente mágicamente transformado, y en realidad se ha convertido en otra cosa. Al igual que los animales hablan y la tierra da leche y miel, también en él resuena algo sobrenatural. Se siente dios: todo lo que vivía sólo en su imaginación, ahora eso él lo percibe en sí. ¿Qué son ahora para él las imágenes y las estatuas? El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte, camina tan extático y erguido como en sueños veía caminar a los dioses. (Nietzsche, 2007, p. 246).

Nietzsche no habla específicamente del poeta o la poesía, sino del hombre mismo. Enfatiza una relación mucho más honda y primigenia del hombre con la naturaleza. Para Nietzsche la figura que representa a la perfección el pensamiento mesurado que exige la belleza y verdad de Apolo, es Sócrates; quien tenía la costumbre de referir que prefería vivir ante todo en las grandes ciudades que en el campo, ya que de la única forma en que podía aprender algo era a través de los hombres. Pero para que el hombre pueda entrar en armonía trascendental con la naturaleza de por medio debe haber vino o drogas. Nietzsche no profundiza al respecto: no dice qué drogas o qué clase de vino

debe ingerirse, sino que se entiende que las drogas son una parte más del boque, de la naturaleza.

El caso paradigmático de apertura de horizontes teniendo en cuenta que las vicisitudes de su persona tienden a relacionarse con el mundo de las ideas bien fundadas, lógicas, cuya retórica y dialéctica se entremezclan armónicamente entre sí, es la de Sócrates, específicamente en el diálogo *Fedro* (1966) de Platón. En sí el diálogo no versa sobre la posesión de las ninfas, sino los vericuetos que hay detrás de los discursos, el amor, las dificultades para diferenciar una buena de una mala retórica, pero en este diálogo, Sócrates, en lugar de mofarse de los mitos primigenios, alegando que es mucho mejor recurrir a la máxima délfica de “conócete a ti mismo”, se permite dejar entrar a las ninfas, reconociendo que sin su influjo sería incapaz de poder recitar aquellos discursos⁶. A nivel histórico la importancia del *Fedro* reside en el hecho de exponer por vez primera el concepto de “locura” no como una maldición, un pesar, un agravio, sino un bien divino. Platón es de los primeros filósofos en aventurar la posibilidad de que los locos poseen una determinada alteración que les permite ver la “verdad”, ver cosas más bellas, o comprender fenómenos que el resto de los mortales son capaces siquiera de concebir. Ruth Padel, en su libro *A quien los dioses destruyen* (2009), menciona agudamente la trascendencia de Platón al reformular el concepto de locura:

⁶ “Vamos , pues, Musas de voz clara, sea que llevéis este sobrenombre por el modo del canto, sea por la raza musical de los ligures, «cargad junto conmigo» la historia que el buen hombre este me obliga a relatar, para que su compañero, que ya antes le parecía sabio, ahora se lo parezca todavía más.” (Platón, 1966, 15).

Al lanzar esta idea a la imaginación posterior, el diálogo estableció una diferencia abismal entre la forma de ver la locura en la tragedia y después de ella. Nadie en la tragedia quiere ver dáimones como las Erinias, o a Dionisio con apariencia de toro. Ninguna persona desea los estremecimientos proféticos de Casandra. El coro de ménades puede cantar lo hermoso que es correr locamente por los bosques con los cabellos sueltos, pero al final, al ver lo que ha hecho la locura de Dionisio, se llaman “desagraciadas”. No valoran la locura en sí misma. (Padel, 2009, p. 145).

En el *Fedro* hay dos explicaciones de la locura enviada por los dioses. La primera surge en refutación a la afirmación de los sofistas cuando declaran que es mucho mejor permanecer al lado de aquellos amantes que no nos aman, en lugar de los otros que nos aman locamente. Al principio del diálogo Sócrates argumenta en broma corroborando la locura de los amantes, pero posteriormente, tras verse inmerso en el influjo de las ninfas, reconoce todo lo contrario:

Sería verdad, si fuera un simple hecho que la manía es mala. Pero en realidad los bienes más grandes nos llegan a través de la manía, cuando ésta es un don divino. En estado de locura, las sacerdotisas de Delfos y Dodona hicieron muchas cosas buenas para las ciudades y para los individuos, en tanto que cuerdas hicieron pocas cosas, o nada. Profetizando gracias a la posesión divina, la sibila y otras han previsto el futuro a muchas personas, y guiaron a la gente correctamente. (Platón 1966, p. 35).

El segundo modelo de locura al que hace referencia la clasifica según los dioses que la inspiran. Este modelo ya está más estructurado. A través de él también puede tenerse

conciencia de la amplia gama de frenesís divinos, arrebatos, manías, o adjetivos que designan un estado similar a la locura.

Dividimos la locura divina en cuatro partes: mántica, inspirada por Apolo; mística (o “perteneiente a los ritos”, telestiké), inspirada por Dionisio; poética, inspirada por las Musas, y la cuarta, erótica, inspirada por Afrodita y Eros, la cual dijimos que es la mejor. (Platón, 1966, p. 50).

El ejemplo paradigmático de la mántica a la que hace referencia Platón es sin lugar a dudas el Oráculo de Delfos, el cual estaba presidido por una estatua de Apolo; hay cientos de mitos iniciáticos, pero quizá el de mayor importancia precisamente por su hermetismo son Los misterios de Eleusis, el cual se sabe estaba dedicado al dios Dionisio, y cuya práctica estaba dedicada a celebrar el regreso de la diosa Perséfone del inframundo, celebrando la primavera o el fin del invierno. Pero la clase de posesión la cual se busca analizar corresponde a la energía que proviene de las musas. Debe tenerse en cuenta que el *Fedro*, en comparación al diálogo temprano *Ión*, versa sobre las cualidades del hombre, pero en específico cómo éste adopta cierta clase de vericuetos según qué tan sensible o ríspida sea la capacidad de percepción en sus almas.

Pero hay una tercera clase de posesión y locura adivinatoria: la que de las musas viene. Si se apodera de un alma delicada y pura, la despierta, la embriaga de odas y toda clase de poesía; ella fue quien embelleció tantas y tantas obras de los antiguos y quien educa a su posteridad. Mas quien se llegare a las puertas de la poesía sin estar

tocado de locura de Musas, confiado en que la técnica le bastará por ser poeta, es un fracasado, parte de que la poesía del perito palidece frente a la de quien está poseso de locura de Musas. (Platón, 1966, p. 55).

En primera instancia se puede advertir nuevamente el hecho de que el dominio dogmático de la técnica no es ninguna garantía para escribir una poesía trascendental; desde la perspectiva contemporánea esta trascendencia bien podría definirse como calidad, originalidad, capacidad de abordar la condición humana, pero la trascendencia a la que se refiere Platón versa sobre la verdad. Esta verdad no es de índole moral, sino la verdad como la capacidad del hombre para poder decir algo correspondiente al escucha, a la situación. Sócrates dice que se puede escribir un buen poema a partir de la técnica, empleando para ello la verosimilitud, pero precisamente por ello, por verse desprovisto de la verdad, y especialmente el influjo de las Musas, su trabajo escrito no asciende al nivel artístico. La capacidad retórica y dialéctica para Sócrates no es la de escribir o recitar versos, tratados hermosos, sino conocer a fondo el tema de que se habla. Así, el tema central del *Fedro* no es la inspiración sino la búsqueda de un método que sincretice el amor carnal y el amor al conocimiento. Respecto a la diferencia entre la técnica y la posesión de las musas, Platón lo resuelve de la siguiente forma:

Ahora que los modernos, por incapaces en cosas de belleza, interpolaron una t y resultó el nombre de arte maniática o adivinatoria. Lo mismo pasa con esotra arte de gente sensata, investigadora del porvenir mediante las aves y otros signos, arte que por conferir a las opiniones (óiesis) humanas, mediante discurso, razón (nous) e información segura (historia) recibió de

los antiguos el nombre de *oyo-no-bistiké* o de *opinión-razonada-e-informada*, mientras que los modernos la llaman ahora *oyoonistiké* con la larga solemnidad de la omega. Cuanto, pues, excede en perfección y dignidad el arte adivinatoria o maniática a la oyonística o arte de informar y razonar una opinión, y cuanto excede el nombre de una al de la otra, y las obras de la primera a las de la segunda, otro tanto supera en belleza, según testimonio de los antiguos, la manía a la sensatez, que aquélla proviene de Dios y ésta de los hombres. (Platón, 1966, p. 54).

Aún a pesar de que el hombre posea ciertas características afines a la sensibilidad poética, si de por medio no goza el influjo de las musas su alma no adquiere una trayectoria ascensional: permanece quieta en la tierra, sin sentir la brizna eufórica de los dioses. Cuando Platón habla de razón informada hace referencia al valor que adquieren los discursos cuando son correctamente secundados por la retórica y dialéctica; ellos sirven para la persuasión, para practicar la “correcta guía de almas”, como dice Platón, pero no para la creación artística.

Tras finalizar el primer discurso de Sócrates influido por las ninfas éste le pregunta a Fedro cuál cree que ha sido la palabra clave. Fedro responde amor, mientras que Sócrates dice que sí, en efecto, su discurso versa sobre el amor, pero específicamente sobre el hecho de que el amor es una forma de locura.

Sócrates: Ahora bien, hay dos especies de locura: una que proviene de enfermedades humanas, otra producida por una transformación divina de nuestros comportamientos habituales.

Fedro: Absolutamente cierto.

Sócrates: Y dividimos la locura divina en cuatro partes adscritas a cuatro dioses, atribuyendo a Apolo la inspiración adivinatora, a Baco la iniciadora en misterios, la poética a las Musas, la cuarta a Venus y a Amor, proclamando por fin la supremacía de la amorosa locura. (Platón, 1966, p. 79).

Respecto al amor carnal el problema fluctúa entre el concepto que contrapone Sócrates en *El Banquete*, cuando el amor, el influjo de Eros, es puesto en la categoría de lo demoníaco, mientras que en el *Fedro*, el amor se eleva a la categoría de lo divino: hablar mal del amor es una misma profanación. Aspecto que corrobora la teoría de la poeta Ruth Padel al mencionar que la piedra angular del *Fedro* es su transgresión al colocar a la locura como un bien del hombre, que como un estado físico fallido. Es una imagen bastante particular y repetitiva en el *Fedro*: la ascensión. La misma Ruth Padel menciona que la locura para el pueblo griego en el Siglo V A.C estaba relacionada con la oscuridad, la bilis negra, la cual puede interpretarse como un ensombrecimiento de las facultades; también de ahí que la noción ascensional de la locura por Platón cause tanto revuelo, apoyándose en su metáfora del alma como un ser alado.

Juan David García Bacca, en la introducción filosófica que hace del *Fedro*, retoma el valor del alma y especialmente los modos lingüísticos en que se apoyan los poetas poseos de locura divina:

Poeta es hombre en trascendencia positiva y actual. Por consiguiente el tipo peculiar de expresión poética de los poetas inspirados por las musas y poseos por la divinidad es una revelación positiva, muy más excelente y exacta que

todos los descubrimientos que con razón y lógica se pudieran hacer en estados que no superan el normal del ser del hombre, cual los de sabio o técnico. No es, pues, casual, sino ineludible necesidad el que el poeta se sirva de categorías simbólicas para expresar el universo de los seres y que la metáfora, su instrumento o trabajo de recreación del universo del ser, posea valor trascendente. (García Bacca, 1966, p. LXXXII).

Retomando la cólera de Apolo descrita por Roberto Calasso, la ninfa Telfusa y el resto de la tríada fueron exterminadas, lo que dio paso a la presencia de las musas en el monte Helicón en Beocia, que en un principio también fueron representadas en una tríada. Así según Pausanias en su libro *Descripción de Grecia, Libro 9*: “Meletea (‘meditación’), Mnemea (‘memoria’) y Aedea (‘canto’, ‘voz’)” (Pausanias, 1994, p. 180). Cuenta el mito que Zeus y Mnemosine, diosa de la memoria, se unieron nueve noches consecutivas y dieron a luz nueve mujeres hermosas, las nueve musas. Cada una de ellas, encabezada por un epíteto, está consagrada a una manifestación poética en concreto: Calíope, musa de la elocuencia, belleza y poesía épica. Walter F. Otto, especialista en la materia, en su libro *Teofanía* la describe de la siguiente forma:

¿De dónde le venía a los griegos ese saber de los dioses, puesto que no conocían a ningún Moisés, a ningún Zoroastro? Es que ellos también han recibido un anuncio que puede llamarse Revelación en el sentido más verdadero de la palabra; un anuncio divino como ningún otro pueblo recibió. Les fue anunciada la grandeza majestuosa de un Creador del mundo, de un Legislador, de un Salvador, sino de lo que es y que, tal como

es, signifique alegría o dolor para el hombre... Esa iluminación les vino de una divinidad particular, la Musa –o las Musas, en plural, porque son una y varias a la vez. La Musa es una figura sin igual entre las que se han revelado a otros pueblos. Su nombre –el único nombre divino griego que ha entrado en todos los idiomas europeos– se ha consagrado de tal manera entre nosotros con todas sus derivaciones (<<música>>, etc.) que corremos peligro de interpretarlo conforme a nuestros conceptos de lo estético y artístico. La Musa es la diosa de la verdad en el sentido más elevado. Los rapsodas y poetas, los que hablan la verdad, se llaman a sí mismo sus <<servidores>>. (Otto, 2007, p. 40).

Una diferencia sustancial entre las ninfas y las musas es el hecho de que las segundas gozan de una mayor exclusividad. Se puede hablar de las ninfas en general: las guardianas de los ríos, arroyos, fuentes, mientras que con las musas siempre se selecciona una en específico. Las musas tienden más a la categorización mientras que el efecto de las ninfas funciona más como una alegoría de la naturaleza. Por ende, las musas, por encima de las ninfas, guardan una mayor relación con la poesía, especialmente con el canto. Así lo dice Walter F. Otto:

De todas las antiguas divinidades las Musas son las únicas cuyo nombre sobrevive en las lenguas indoeuropeas y que es necesario para designar el poderoso reino del tono. Nosotros lo pronunciamos comúnmente, sin pensarlo siquiera, como lo que yace en la vulgar palabra “música”, pero él puede y debe recordarnos que la magia del tono a través del nombre “música” (*mousiké*) fue considerado como un don de una deidad, inclusive como su propia voz sagrada. (Otto, 2007, p. 49).

La música a la que se refiere Otto no parte de un instrumento musical, sino que es una música “superior” o especialmente diseñada por Zeus para loar la magnificencia de sus creaciones: la divinidad debe ser cantada con la misma divinidad. Una voz musical primigenia. Los orígenes de la poesía están estrechamente relacionados con la música, la danza, el canto, la curación y la profecía: ritmo. Las Musas ayudan a los poetas para que por lapsos efímeros sus palabras puedan realmente rozar el lenguaje de los dioses. Quizá a través de la presencia de las Musas se puede atisbar que una de las grandes diferencias entre dioses y mortales no es la ignominiosa carga de los segundos al venir a la Tierra sólo por un tiempo finito, sino el de la comunicación. Siempre que un mortal habla con un dios es a través de un intermediario que puede ser el mismo dios disfrazado de mortal (recordemos a Atenea disfrazada aconsejando a Telémaco), un semi dios, o la posesión. Debe puntualizarse que no toda posesión está encaminada hacia la poesía. Las musas, además de elevar la retórica y dialéctica a estadios míticos, en ocasiones también fungían para despertar frenesís bélicos: ira guerrera en los momentos de contienda. Así la poesía no como una virtud artística del hombre, sino como un regalo de los dioses escanciado sobre el cuerpo de sus hijas las Nueve Musas.

Es cierto que en el *Fedro* Platón habla de la poesía como una forma de locura divina. El *Fedro*, en comparación al diálogo temprano *Ión*, es mucho más extenso, agudo, sistemático. El *Fedro* es más importante ya que aborda de lleno los vericuetos del alma, que es lo que hace que el hombre se pueda mover, sentir, conocer estadios de conciencia diferente. En la medida que el alma sea más pura, haya contemplado mayor Verdad en su viaje ascensional siguiendo a los dioses, entonces el destino del hombre

podrá ramificarse en nueve opciones: desde el filósofo al tirano, pasando por el de poeta. Habla de la poesía, menciona que una de las locuras del alma proviene de las Musas, pero no habla del poeta, y mucho menos de los efectos en apariencia físicos que sufre éste. Con lo cual se puede pensar que el diálogo *Ión* aborda una cuestión más vinculada con los hombres que con los dioses. Las preguntas sin respuesta que quedan flotando en el *Ión* son respondidas en el *Fedro*, pero la lectura de ambos es complementaria.

En *Ión o la poesía* (1997), texto dedicado al fenómeno poético, pero especialmente la inspiración, Sócrates habla de la “piedra heráclea”, la “magnética”, para explicar el comportamiento de los poetas ante las Musas. Ellas, como los imanes, atraen con su natural receptividad a los hombres indicados. Previamente Sócrates pregunta al rapsoda Ión por qué su cuerpo sufre un arrebato al interpretar la poesía de Homero y no la de Hesíodo. A continuación se desarrolla una serie de apuntes y repuntes donde cada cual enumera a su modo las virtudes y desavenencias de los respectivos poetas. Hasta cierto punto puede decirse que el rapsoda Ión se siente frustrado al no poder dar una explicación concisa de por qué se siente más emocionado cuando piensa en Homero que Hesíodo. El punto medular de la cuestión es que Ión, quien acaba de regresar victorioso de los Juegos de Epidauro, juegos de oratoria dedicados a Apolo, no tiene una base técnica para explicar por qué siente mayor atracción hacia Homero que Hesíodo cuando los dos han hablado de los mismos temas casi con la misma belleza poética. A diferencia del *Fedro*, donde Sócrates se ampara en la retórica y la dialéctica para saber si un texto habla de la verdad o sólo se refugia en la verosimilitud para tratar de esconder la ausencia de verdad en su discurso; el *Ión* carece de un logos, de una base técnica que lo ayude a decantarse justificadamente hacia un

autor u otro. En otras palabras: prepondera lo místico. Se consolida el hecho de que todo conocimiento proviene de los dioses. No es que Sócrates denueste el valor de la técnica pero le explica al joven Ión que a través de la técnica le será imposible encontrar una respuesta.

Sócrates.- No es difícil, amigo, conjeturarlo; pues a todos es patente que tú no estás capacitado para hablar de Homero gracias a una técnica y ciencia; porque si fueras capaz de hablar por una cierta técnica, también serías capaz de hacerlo sobre los otros poetas, pues en cierta manera, la poética es un todo. ¿O no? (Platón, 1997, p. 253).

La técnica se ejemplifica aquí como un método total donde ningún tema puede aislarse sin previamente ser analizado: poética. No hay una técnica que explique todos los fenómenos físicos, sino que cada profesión: pescador, general, auriga⁷ (esclavo que debía conducir la biga: vehículo ligero tirado por dos caballos) tiene su propia técnica; por ende, en las cuestiones de pesca, los hombres más capacitados para hablar del tema son los pescadores y no los rapsodas. Para que Ión pueda entender por qué no hay una técnica que secunde a los rapsodas, Sócrates le hace ver que aún a pesar de saberse de memoria toda la obra de Homero, la cual habla sobre pesca, estrategias bélicas, y el modo en que los aurigas deben cerciorarse de los caballos y la ingeniería del vehículo que conducen; él no es un experto en esas actividades. Un punto interesante de la encrucijada en que se ve sometido Ión por la habilidad dialéctica de Sócrates, es la figura del lector. Ión es un rapsoda: profesión que se limita a declamar en voz alta de pueblo en pueblo los grandes poemas de la época; el rapsoda, en comparación al aedo

⁷ Menciono estas tres profesiones ya que son las mismas que emplea Platón en su diálogo.

pero especialmente el poeta, no es un creador. Ión es un experto en Homero pero no puede serlo a través de la técnica sino él mismo sería escritor, o el mismo poeta Homero. Sistema lógico que en la actualidad no tiene cabida ya que el texto no pertenece únicamente a la expresión artística, sino la científica; leer un texto científico no te convierte en tal pero sí te conduce a un horizonte de aprendizaje donde la suma puede dar la profesión “científico”. Por ende, si Ión no se emociona, no se siente fuera de sí al hablar de Homero por medio de la técnica, ya que es imposible que pueda ser experto en él, Sócrates le explica a modo de paliativo, pero también confiriéndole valor a su persona al ser capaz de tal deleite, que la emoción que sufre es de índole divina, que proviene de los dioses mismos.

Porque es una cosa leve, alada y sagrada el poeta, y no está en condiciones de poetizar antes de que esté endiosado, demente, y no habite ya más en él la inteligencia. Mientras posea este don, le es imposible al hombre poetizar y profetizar. Pero no es virtud de una técnica como hacen todas esas cosas y hablan tanto y tan bellamente sobre sus temas, cual te ocurre a ti con Homero, sino por una predisposición divina, según la cual cada uno es capaz de hacer bien aquello hacia lo que la Musa lo dirige; uno compone ditirambos, otro loas, otro danzas, otro epopeyas, otro yambos. En las demás cosas cada uno de ellos es incompetente. Porque no es gracias a una técnica por lo que son capaces de hablar así, sino por un poder divino, puesto que si supiesen, en virtud de una técnica, hablar bien de algo, sabrían hablar bien de todas las cosas. Y la divinidad les priva de la razón y se sirve de ellos como se sirve de sus profetas y adivinos es para que, nosotros, que los oímos, sepamos que no son ellos, privados de razón como están, los que dicen cosas excelentes, sino que es la divinidad misma quien las dice y quien, a través de ellos, nos habla. (Platón, 1997, p. 257-258).

A diferencia del *Fedro*, donde se habla explícitamente del alma y no de la persona, aquí Platón se permite definir al poeta como un “ser alado” pero hasta ahí. No nos dice hacia dónde vuela, lo cual en el *Fedro* es descrito largamente en el segundo monólogo de Sócrates cuando explica el viaje que las almas deben realizar al Olimpo para poder medir su posterior trascendencia. Así la mejor lectura que se puede realizar sobre la inspiración poética en Platón es la concepción de diálogos tempranos como *Ión* y diálogos de una época consumada como el *Fedro*, no contrarios, sino formas estéticas y poéticas que se redefinen fructíferamente entre sí: la suma de los dos brinda un mayor halo de claridad. En *Ión* se habla de una predisposición del hombre, pero nunca se explica cuáles son las características previas que debe gozar el hombre para verse inmerso en ese estado de predisposición; al contrario del *Fedro*, donde se comenta que el hombre, para ser poeta, forzosamente debe ser poseedor de un alma delicada y pura. En lo que respecta a la investigación la mayor trascendencia de *Ión* como diálogo en sí, ya no como contraposición hacia su misma obra es la exposición del poeta no como un ser autónomo, irreductible, sino un conducto, un médium donde los dioses se hacen presente a través del ritmo e imagen: la poesía.

Capítulo II

La inspiración poética en el Romanticismo Alemán

2.1 LA ILUSTRACIÓN COMO ANTECEDENTE HISTÓRICO

Ya que el Romanticismo no sólo designa una forma literaria, una poética, sino hasta una ética, una forma de pensamiento, es necesario contextualizar. El Romanticismo sí data de una época concreta de Europa pero no por ello significa que su pensamiento sea caduco; como todo parangón histórico las nuevas generaciones siempre se nutren de ella para tratar de describir cierta clase de comportamientos anómalos; actualmente el término romántico se utiliza para describir una persona enamorada cuyos ideales son bastante elevados, la mayor de las veces desprovistos de futilidad. Como se verá a lo largo del capítulo el término romántico es un crisol cuyo espectro referencial abarca tantas actitudes, aptitudes, imaginarios y hasta cosmogonías que resulta predecible la desacralización que la modernidad ha hecho del término. Aún así el propio estudio del Romanticismo en el siglo XVIII resulta complicado precisamente porque su expresión no data sólo de un país (Alemania) sino que éste también se reprodujo en Francia, Inglaterra, y en menor medida Rusia. Cada país tiene su propio Romanticismo. El rasgo que puede explicar en mayor medida esta gran diferencia es que el Romanticismo es un viaje deliberado al pasado mítico de cada nación; no un estudio antropológico, sino un estudio místico del origen de las cosas. Si olvidamos por un momento la imagen totalizadora del cristianismo entonces el pasado de cada región sólo puede comprenderse a través de sus leyendas: panteísmo. De ahí que sea demasiado

complicado, por no decir una empresa desde su origen destinada al fracaso, o una falacia en sí, establecer una relación unívoca entre ideales atávicos como el alemán y el inglés.

El término *romántico* apareció por vez primera a mediados del siglo XVIII en Inglaterra para designar el gusto por los “antiguos romances”; en sí el origen del término es una incógnita, pero tiende a atribuírsele al escritor escocés James Boswell, mucho más famoso en el mundo de las letras por su exhaustiva biografía de Samuel Johnson, por su libro de viajes *An Account of Corsica*, donde utiliza el adjetivo “romantic” para designar una serie de paisajes naturales y arquitectónicos donde parece vincularse de forma singular lo palpable con lo irracional. Especialistas como Isaiah Berlin recomiendan dejar a un lado pesquisas ociosas en busca de una etimología concreta la cual no existe, y sí reflexionar sobre el hecho de que toda época marcada bajo un concepto en ese momento no precisamente se le conoció así. Los únicos románticos que se conocían como románticos eran los hermanos Schlegel, cuya revista *Athenäum* dio cabida a los primeros escritos de Novalis; fue en aquella revista donde por vez primera se concibió al romanticismo como una escuela filosófica. Lo más cercano a un movimiento literario que existió a mediados del siglo XVIII fue el *Sturm und Drang* (tormenta e ímpetu), movimiento fundado por los filósofos Johan Georg Hamann, Johan Gottfried von Herder y Johan Wolfgang von Goethe, en aquél entonces discípulo del segundo; movimiento en el cual se buscó conceder al hombre la capacidad de expresión artística mediante la subjetividad, y el uso de las emociones en contraposición directa con el racionalismo y la Ilustración.

Para comprender la esencia reaccionaria del Romanticismo primero debe comprenderse qué fue la Ilustración, el racionalismo, el mecanicismo: ¿cuál fue el espíritu preponderante del siglo XVIII? La Ilustración fue una época histórica y movimiento cultural e intelectual europeo que se desarrolló a finales del siglo XVII hasta el inicio de la Revolución francesa. El origen del movimiento se sitúa entre Escocia e Inglaterra, pero otros lo relacionan específicamente con Francia. La Ilustración es en sí una forma de expresión científica y filosófica donde se busca dejar atrás nociones absolutistas como la fe y el misticismo. Los grandes baluartes de la Ilustración están encabezados bajo el pensamiento de filósofos que encuentran el “yo” no como una parte más del discurso sino como una proposición filosófica. Entre sus grandes bases ideológicas se encuentran figuras de la talla de Galileo Galilei: gran filósofo y científico renacentista que le dio la espalda a la verdad inexorable de la fe y develó un conocimiento de las estrellas, del mundo, del planeta, del funcionamiento orgánico del hombre, haciendo astronomía y no astrología: doctrina ocultista muy en boga dentro de sus contemporáneos los neoplatónicos, que a nivel estético y poético se encuentran grandes similitudes con el romanticismo más esotérico de Novalis o William Blake.

Para comprender a mayor profundidad lo que fue la Ilustración y su nueva posición completamente anti metafísica, Isaiah Berlin, historiador de las ideas, en cuyo libro *Las raíces del romanticismo* (2000), propone tres grandes proposiciones que circunscriben las bases de esta tradición:

Toda pregunta de carácter genuino puede responderse, y que si no se puede, no es en realidad una pregunta. Es posible que no sepamos cuál sea su respuesta, pero alguien siempre la sabrá. Tal

vez seamos demasiado imperfectos, tontos o ignorantes como para descubrir la respuesta por nuestra propia cuenta. En dicho caso, lo será probablemente por personas más inteligentes que nosotros, por expertos, por algún tipo de grupo selecto. Pero en principio la respuesta debe ser sabida; si no lo es por los hombres, por un ser omnisciente, es decir, por Dios. Si la respuesta no es en absoluto cognoscible, si está de algún modo completamente velada a nosotros, entonces ha de haber algo en la pregunta que no funciona. (Berlin, 2000, p. 44).

Esta proposición lícitamente puede interpretarse como una búsqueda de pureza no en la lengua, el lenguaje, sino en su misma gramática. En un sentido pragmático es cierto: en la medida que la pregunta sea correctamente formulada existirán mayores posibilidades de que el interlocutor la entienda y así dé una respuesta que esté en plena concordancia con los intereses del otro. En éste sentido, bajo la mirada de la Ilustración, el discurso literario no genera ningún bien en el hombre, al contrario, gracias al hermetismo con el cual puede estar escrito un poema o una novela, éste, el lector, puede sentir atracción por esos páramos y abandonar la otra brecha donde el uso de la razón busca materializarse en bienes para la sociedad.

He aquí la segunda proposición que expone:

Todas estas respuestas son cognoscibles y pueden descubrirse por medios que se pueden aprender y enseñar a otros; que hay técnicas por las que se pueden aprender y enseñar los modos de descubrir en qué consiste el mundo, el lugar que ocupamos en él, cuál es nuestra relación con los otros hombres, con las cosas, cuáles son

los verdaderos valores, y la respuesta a toda pregunta seria, es decir, a toda pregunta que tenga resolución. (Berlin, 2000, p. 44).

Si todo puede aprehenderse mediante el báculo axiomático de la razón entonces automáticamente debe forjarse un sistema el cual transmita ese conocimiento y así sucesivamente de persona a persona. Prevalece el valor de la técnica en lugar de la intuición. La técnica se centra no en el momento de la creación sino todo el proceso empírico que la precede. Si por lo tanto hay una técnica entonces cualquier hombre, sin importar que hasta ese momento no tuviera una relación estrecha con el fenómeno, puede convertirse en un experto, o adquirir ese conocimiento.

La tercera proposición:

Todas las respuestas han de ser compatibles entre sí ya que, si no lo son, se generará el caos. Resulta evidente que la respuesta verdadera a una pregunta no puede ser incompatible con la respuesta verdadera a otra. Una proposición verdadera no puede contradecirse a otra; se trata de una verdad lógica. Si todas las respuestas a todas las preguntas se formalizaran en proposiciones, y si todas las proposiciones verdaderas pueden en principio descubrirse, de esto resulta necesariamente que existe una descripción de un universo ideal, que es, simplemente, aquellos descrito por todas las respuestas verdaderas a todas las preguntas serias. (Berlin, 2000, p. 45).

Se trata de un sistema cerrado. Una tabla lógica cuya única unidad es una tautología autosuficiente. Se da por descartado que exista una anomalía. Si todas las respuestas se

corresponden entre sí, entonces el valor de la subjetividad se anula por completo. Esta objetividad en lugar de parecer una tentativa de ayuda para que personas se acerquen al conocimiento como otrora no pudieron hacerlo en el apogeo misterioso del Medievo, resulta todo lo contrario: ahora los científicos son los monarcas. El mundo se concibe como un rompecabezas. Tal parece que todo aquel que pueda juntar sus piezas será capaz de comprender cómo es el mundo; cómo funciona; qué leyes lo gobiernan; qué significan las cosas, y así poder extraer una serie de valores correctamente encasillados que ordenados de tal forma el misterio de la vida se dilucida y nociones como fe e instinto se suprimen automáticamente.

El influjo más importante de la Ilustración fue la extrapolación de valores que a la postre la sociedad adquirió: ¿Cómo poder trasladar las proposiciones que el hombre de ciencia utiliza para develar el origen, forma, fondo, estructura de la materia, al orden social, específicamente la moral y la ética? Esto es en esencia lo que el espíritu de ruptura del Romanticismo buscó contradecir, o romper de alguna manera mediante su expresión artística y *modus vivendi*. La respuesta central deja de ser Dios. Se diversifica el poder del conocimiento. El hombre comienza a preguntarse si la Monarquía es preferible a la República; si uno debe adoptar el ascetismo como forma de vida alejándose lo más posible de la voluptuosidad; si lo más apropiado es subordinarse a élites de especialistas que saben qué es y cómo funciona la verdad y olvidarse de erigir sus propios argumentos. Isaiah Berlin explica esta de trasladar los valores de la ciencia al ámbito social:

Con unas pocas movidas magistrales Newton había logrado reducir este enorme caos de entrecruzadas hipótesis en un comparativo orden. El había sido capaz de deducir, de unas pocas preposiciones

físico-matemáticas, la posición y velocidad de toda partícula del universo; o al menos, si no deducirlas, colocar en manos de los hombres las herramientas con las que éstos, una vez aplicados en ellos, podrían hacerlo. Eran herramientas que cualquier hombre inteligente podría en principio usar para sus propios medios. Y ciertamente, si este tipo de orden podía instituirse en el mundo de la física, mismos podrían producir resultados equivalentes –así de espléndidos y permanentes- en el mundo de la moral, la política, la estética, y aun en el resto caótico del mundo de la opinión humana. (Berlin, 2000, p. 47).

A nivel estético surge el Clasicismo: un vuelco deliberado a las formas antiguas. Una poesía encorsetada, aprisionada por la métrica. Un vuelco deliberado a la geometría y supuesta medida que exuda la arquitectura griega y latina. Si la razón es el espíritu preponderante entonces las expresiones artísticas buscan la forma de mimetizarse en esa corriente. Isaiah Berlin dice al respecto: “La teoría estética dominante de principios del siglo XVIII sostenía que el hombre debía alzar un espejo frente a la naturaleza” (Berlin, 200, p. 49).

Este magma intelectual no sólo tiene como fin cimentar un nuevo orden filosófico a través de la razón, sino que a la postre funge como los cimientos de lo que será la Revolución Francesa de 1799. Como dice Isaiah Berlin: “Algunos factores sociales y económicos son, por cierto, responsables de grandes trastornos de la conciencia humana” (Berlin, 1984, p. 12). Esto por supuesto sirve para ejemplificar que en momentos históricos de gran envergadura siempre hay alrededor factores filosóficos que trabajan como intensificadores; así, una de las principales voces que regurgitaron detrás de la Revolución Francesa, y también la antípoda medular de la cosmogonía y

modus vivendi del romántico, es el pensamiento racionalista de René Descartes, al menos el de *Discurso del método* (1984).

La figura de Descartes es indispensable a la hora de hablar del Romanticismo ya que los contrastes son significativos para exponer los rasgos de determinado concepto con mayor claridad. He aquí un ejemplo de la Segunda Parte del *Discurso del Método*; significativo ya que Descartes propone su propia metodología y aprovecha para criticar el oscurantismo de los antiguos filósofos y matemáticos que parecían sentir satisfacción de su propio hermetismo:

Fue el primero, no admitir como verdadera cosa alguna, como no supiese con evidencia que lo es; es decir, evitar cuidadosamente la precipitación y la prevención, y no comprender en mis juicios nada más que lo que se presentase tan clara y distintamente a mi espíritu, que no hubiese ninguna ocasión de ponerlo en duda.

El segundo, dividir cada una de las dificultades que examinare, en cuantas partes fuere posible y en cuantas requiriese su mejor solución.

El tercero, conducir ordenadamente mis pensamientos, empezando por los objetos más simples y más fáciles de conocer, para ir ascendiendo poco a poco, gradualmente, hasta el conocimiento de los más compuestos, e incluso suponiendo un orden entre los que no se preceden naturalmente.

Y el último, hacer en todos unos recuentos tan integrales y unas revisiones tan generales, que llegase a estar seguro de no omitir nada. (Descartes, 1984, p. 43).

Lo importante de esta cita, que data del año 1637, es la reformulación de una enseñanza demasiado abierta, con temáticas demasiado ajenas entre sí, con la intención de ir por lo

más sencillo, fácil y cognoscible procurando que así la aprehensión sea más viable. En otras palabras es una reivindicación de la medida, el orden, el raciocinio. Una tesis que busca anular el conocimiento místico de los neoplatónicos. El hombre ya no necesita de la invocación de un espíritu a través de la contemplación prolongada de los cristales; ya no necesita la ventura de unos planetas correctamente alineados para poder llegar a una conclusión. Se deja a un lado el concepto de *alma* para explicar o tratar de explicar las vicisitudes del comportamiento psíquico.

Albert Béguin, en su libro canónico *El alma romántica y el sueño* (1996), plantea esta nueva necesidad del hombre por encumbrar todos los problemas biológicos y mentales al ámbito de lo fisiológico:

Producto del mecanicismo cartesiano, las diversas escuelas psicológicas del siglo XVIII se muestran más o menos inclinadas a hacer prevalecer las explicaciones fisiológicas y a concebir el reino psíquico como un campo cerrado, en que se enfrentan, se entrecruzan y se combinan fuerzas y funciones. Estas escuelas tienen en común una noción netamente anti metafísica de la vida del alma. Insisten en el origen material de los fenómenos psíquicos o bien en su origen racional, pero siempre identifican “el alma” con el campo de la consciencia, y de ninguna manera con un principio vital que, desde el neoplatonismo hasta el Renacimiento y el irracionalismo moderno, se concibe como el animador común del microcosmo y macrocosmo. Fisiología y psicología se equilibran y se corresponden: son dos planos que dependen de la ciencia descriptiva. (Béguin, 1996, p. 27).

El hombre involuntariamente se cierra en sí mismo. La consciencia es el nuevo sustituto de los dioses. En el siglo XVIII la mayor aspiración del hombre ilustrado es marcar una firme diferencia entre lo objetivo y subjetivo. El único que habla dentro del hombre es el hombre mismo. La mayor necesidad se centra en conocer el funcionamiento de los órganos del conocimiento. Una relación entre los sentidos al intelecto y del intelecto a los sentidos. Ya que el intelecto es ahora el nuevo amo, la nueva deidad, el nuevo signo conceptual de índole omnipresente, entonces la realidad se concibe como un sistema mensurable, analizable, capaz de ser fragmentado como lo menciona Descartes, y por ende tener un acceso mucho más viable. Nada se escapa de la esfera cognitiva del hombre, y todo aquello que de alguna manera sigue resultando oscuro se desvía inmediatamente de una forma despectiva hacia las regiones de la locura: la demencia, el idiotismo. Respecto a la relación que el espíritu científico del siglo XVIII tuvo respecto a los fenómenos metafísicos, Albert Béguin menciona lo siguiente:

Tranquilizado por esta soberanía del espíritu humano y por la posibilidad de explicarlo todo algún día sin que subsista ninguna potencia oscura, ni en nosotros ni tras el acontecer cósmico, el hombre ya no comprende lo que pueden significar las imágenes: mito, poesía, religión, se transforman para él en simples materias de estudio, en productos del espíritu cuyo único interés es el de proporcionar algunos documentos al psicólogo. (Béguin, 1996, p. 75).

Fenómeno interesante a nivel social ya que la poesía deja de ser una necesidad primordial del pueblo para convertirse en una simple ocupación. Si la sociedad del siglo

XVIII llegó a la conclusión de que la mitología no era más que una forma literaria atiborrada de metáforas y alegorías para explicar el origen mítico, y los poetas eran las principales voces interpretativas que hacían que los habitantes pudieran comprender siquiera un poco de la esencia originaria; entonces estos también se devalúan: la creación poética ya no es una labor mágica, numinosa, sino una labor circunscrita a los parámetros capitalistas de inversión y producción. Octavio Paz, en *El arco y la lira* (2013), especialmente en el apartado “El verbo desencarnado”, dedicado a la concepción de la poesía como una manifestación más de la modernidad, sintetiza agudamente el fenómeno:

Los “poetas malditos” no son una creación del romanticismo: son el fruto de una sociedad que expulsa aquello que no puede asimilar. La poesía ni ilumina ni divierte al burgués. Por eso destierra al poeta y los transforma en un parásito o en un vagabundo. De ahí también que los poetas no vivan, por vez primera en la historia, de su trabajo. Su labor no vale nada y este *no vale nada* se traduce precisamente en un *no ganar nada*. (Paz, 2013, p. 232).

Por lo tanto a nivel filosófico la antípoda de la Ilustración es la Revolución Francesa. Al parecer la efervescencia que desencadenó en escritores alrededor de Europa, pero especialmente Alemania, y los cuales no tuvieron ninguna participación en el frente bélico, sí fue la caída de una monarquía rígida, absolutista, dictatorial, y el ascenso de un personaje como Napoleón Bonaparte que durante los primeros años siguió siendo, especialmente en el extranjero, una figura de paz, de libertad; sino el cambio, la sacudida que la sociedad sufrió a nivel espiritual. Hacer política es hacer retórica; hacer

la revolución es dar pie a la metamorfosis. Rudiger Safranski, en su libro *Romanticismo. Una Odisea del espíritu alemán* (2004), analiza los efectos que tuvo la Revolución en los fundadores del Romanticismo Alemán, y cómo estos, aquejados de un espíritu de libertad mucho más cercano al fanatismo que a un sentido crítico, comenzaron a tomar la Revolución no como un punto de partida hacia reflexiones sociales, sino un punto mítico, un espacio tiempo/sagrado donde el hombre encuentra una nueva forma de liturgia. Si el último cuarto del siglo XVIII carece de una mitología como lo fue la Grecia Antigua, y poetas como William Blake (su uso anacrónico de la Cábala y creación de propios dioses) y Friedrich Hölderlin (situar a deidades dionisiacas como Baco a las orillas del Rhin) deben recurrir a un sincretismo deliberado para poder expresar lo que quieren decir, entonces la Revolución se convierte en la festividad que los románticos utilizan para reinstaurar su ser.

La revolución se percibió como una escena originaria de la acción fundadora de la sociedad. Lo que hasta aquel momento las teorías ilustradas del contrato social, de Rousseau era el caso más reciente, habían proyectado en una prehistoria abstracta y en un espacio igualmente abstracto, ahora despertaba de pronto en los hombres la fe en una realización inminente, en un presente alcance de la mano. Quien ya antes profesaba las ideas filosóficas de libertad y de la igualdad podía ver en la Revolución el “triumfo práctico de la filosofía”. Por tanto, puesto que eran los propios pensamientos los que aquí se traducían a la acción, visto desde lejos era posible sentirse como un actor que había participado en los acontecimientos. Finalmente, se demostraba que el pensamiento y la escritura no sólo interpretan el mundo, sino que además lo cambian, y esto, quizá, hasta tal punto que la idea y el espíritu

rigen el mundo, y así se trata sólo de encontrar los pensamientos adecuados para tocar el nervio del tiempo. (Safranski, 2004, p. 32).

Durante el tiempo que sucede la Revolución Francesa acaece el movimiento estético *Sturm und Drang*, el cual tiende a considerarse como el verdadero fundamento estético de lo que será el Romanticismo. Es el primer movimiento que choca ideológicamente con la Ilustración. La Ilustración alemana, encabezada por el crítico Johann Christoph Gotssched, es mucho más hermética e intransigente que el pensamiento de Descartes, ya que éste ensalza a la moral y la didáctica como los ejes principales que toda obra literaria debe ostentar para realmente ser una obra de calidad. Rita Gnutzmann, en su libro *Teoría de la literatura alemana* (1994) menciona las siguientes características que según el crítico alemán todo poeta debe tener:

Requiere grandes cualidades sensitivas, instrucción, sagacidad y experiencia: práctica y diligencia, aparte de facultades morales. Se ve que priman las cualidades intelectuales y morales sobre las estéticas. Un abismo se abre entre su concepto del poeta y el del “*Sturm und Drang*” que lo verá en primer lugar como genio. (Gnutzmann, 1994, p. 33).

En primera instancia para comprender qué es el *Sturm und Drang* es necesario conocer la figura y pensamiento de J.G Herder. Lo que se considera una de las influencias más importantes de Herder hacia el Romanticismo es su noción del hombre, la naturaleza, los sentidos, expuestos en su libro *Ensayo sobre el origen de las lenguas* (1982), el cual

fue publicado originalmente en 1770⁸. Para Herder el lenguaje no sólo es una expresión del raciocinio, sino también de una naturaleza primordial.

En efecto, ¿quién puede ligar el sonido y el color, el fenómeno y el sentir? En nosotros abunda este tipo de conexiones entre los sentidos más diversos. Ahora bien, sólo las advertimos cuando un arrebato nos desconcierta, cuando padecemos enfermedades de fantasía o cuando se hacen extraordinariamente visibles. El curso ordinario de nuestros pensamientos va tan de prisa, las olas de nuestras sensaciones se precipitan tan tumultuosamente las unas en las otras, es tanto lo que entra en el alma de una sola vez, que nos hallamos, respecto de la mayoría de las ideas, como al arullo de una fuente: oímos, desde luego, el murmullo de cada onda, pero tan bajo, que el sueño termina por eliminar en nosotros toda impresión perceptible. Si nos fuese posible detener la cadena de nuestros pensamientos y buscar el enlace de cada eslabón, percibiríamos entre los más diversos sentidos analogías y fenómenos inesperados, y, sin embargo, el alma suele actuar de acuerdo con esos sentidos. A los ojos de un ser que no fuese más que racional, todos seríamos como esa especie de locos que piensan cuerdamente, pero combinan las ideas de modo incomprensible y necio. (Herder, 1982, p. 152).

Aquí la capacidad de asociación no parte de un conocimiento empírico semejante a la escuela de un Jhon Locke o David Hume, sino el comportamiento a veces peregrino del alma. Uno de los puntos más interesantes es que justificadamente esta concepción de los sentidos analógicamente vinculados entre sí, donde una palabra no sólo suscita una imagen abstracta en la mente, sino también un color, un sabor, una sensación disgregada, es algo que casi un siglo después sería utilizado por los poetas simbolistas,

⁸ Título homónimo al de Jean-Jacques Rousseau, con la diferencia de que el filósofo francés lo escribió durante los años de 1754 y 1761, pero publicado póstumamente hasta 1781.

especialmente la sinestesia como tropo en Arthur Rimbaud⁹, y durante el primer cuarto del siglo XX Marcel Proust, donde en la primera parte de *En busca del tiempo perdido*, el protagonista Swann tiene un viaje sensorial tras oler un té de magdalenas. Otro factor importante que puede extraerse de éste fragmento de su vasta obra es el hecho de que sí reflexiona sobre el acto de reflexionar, pero también reconoce que en ocasiones el hombre se encuentra en determinadas posiciones físicas¹⁰, espirituales¹¹, donde es imposible establecer un orden cronológico de pensamientos: saber cuál fue el detonante de cierta idea; saber, o recordar siquiera por qué uno terminó hablando de política cuando empezó hablando de comida, etc. pero sí reconoce que en esos eslabones cognitivos hay espacios “analógicos”, “inesperados”. Esto quiere decir que aunque el hombre luche ferozmente consigo por desarrollar un diálogo objetivo, límpido, siempre habrá cabida para los tropos, para la poesía, ya que el hombre es hijo de la naturaleza, y uno de los estadios más antiguos de ésta se basa precisamente en la música: la madre o fuente primordial de la poesía.

Herder establece que desde el principio hubo una relación de las formas poéticas con el hombre. Se entiende entonces que la metáfora es el tropo primigenio de la humanidad. Todo es sonido relacionado con los sentidos sin que por ello deba haber una representación. En ningún momento se conceptualiza sino que todo tiene un valor simbólico. Antítesis como totalidad y unidad vuelven a reunificarse. Herder habla de la historia del lenguaje pero al mismo tiempo habla de la historia de la literatura, especialmente de la poesía. La poesía es el primer lenguaje o forma expresiva del

⁹ Pensar en el poema *Vocales*, donde el poeta le asigna a cada vocal un color y cierta personalidad.

¹⁰ Enfermedad: fiebre alta, delirio.

¹¹ Todas aquellas visiones que implica el fanatismo.

hombre. Con el tiempo, al verse inmiscuido en necesidades pragmáticas, el hombre comienza a conceptualizar, categorizar, y desarrollar todas aquellas actividades donde las palabras se convierten en cifras lógicas que organizadas de tal manera comunican tal idea, etc. Por lo tanto se erige a la poesía como un sistema autónomo. La Ilustración todo el tiempo mira hacia enfrente mientras que la poesía es la reinstauración del pasado original. Octavio Paz también reconoce el valor de la obra de Herder, y lo cita en *Los hijos del limo* (2003) para exponer esta teoría de la poesía como la base mítica de toda sociedad:

Para la Edad Media la poesía era una sirvienta de la religión; para la edad romántica la poesía es su rival, y más, es la verdadera religión, el principio anterior a todas las escrituras sagradas. Rousseau y Herder habían mostrado que el lenguaje responde, no a las necesidades materiales del hombre, sino a la pasión y a la imaginación: no es el hambre, sino el amor, el miedo o el asombro lo que nos ha hecho hablar. El principio metafórico es el fundamento del lenguaje y las primeras creencias de la humanidad son indistinguibles de la poesía. Trátese de fórmulas mágicas, letanías, plegarias o mitos, estamos ante objetos verbales análogos a los que más tarde se llamarían poemas. Sin la imaginación poética no habría ni mitos ni sagradas escrituras; al mismo tiempo, también desde el principio, la religión confisca para sus fines a los productos de la imaginación poética. (Paz, 2003, p. 340).

Así la cualidad mística que se le atribuye al lenguaje es más bien un factor inexorable de la historia del hombre. Uno de los pilares de la antropología es la demostración que todas las sociedades antiguas sin importar su disparidad compartían un rasgo en común:

su mitología, sus cuentos, su poesía. Por supuesto que no una poesía como actualmente se concibe; sino una poesía sin autor, una poesía que pertenece a toda la comunidad, y por lo tanto esa poesía, al hablar del origen cósmico de sus dioses, se convierte en conciencia, en lo que Paz llama historia.

Esta nostalgia de un pasado original representa para Octavio Paz en *Los hijos del limo* la principal contradicción de lo que él llama modernidad, que para él la Modernidad nace precisamente en el siglo XVIII. Así define Paz el Romanticismo:

El romanticismo fue un movimiento literario, pero asimismo fue una moral, una erótica y una política. Si no fue una religión fue algo más que una estética y una filosofía: una manera de pensar, sentir, enamorarse, combatir, viajar. Una manera de vivir y una manera de morir. Friedrich von Schlegel afirmó en uno de sus escritos programáticos que el romanticismo no sólo se proponía la disolución y la mezcla de los géneros literarios y las ideas de belleza sino que, por la acción contradictoria pero convergente de la imaginación y de la ironía, buscaba la fusión entre vida y poesía. Y aún más: socializar la poesía. El pensamiento romántico se despliega en dos direcciones que acaban por fundirse: la búsqueda de ese principio anterior que hace de la poesía el fundamento del lenguaje y, por tanto, de la sociedad; y la unión de ese principio con la vida histórica. Si la poesía ha sido el primer lenguaje de los hombres —o si el lenguaje es en su esencia una operación poética que consiste en ver al mundo como un tejido de símbolos y de relaciones entre esos símbolos— cada sociedad está edificada sobre un poema; si la revolución de la edad moderna consiste en el movimiento de regreso de la sociedad a su origen, al pacto primordial de los iguales, esa revolución se confunde con la poesía. (Paz, 2003, p. 152).

Por lo tanto la principal característica estética del Romanticismo es que sus autores no sólo son poetas, novelistas, sino también críticos: son poetas que reflexionan sobre el arte de crear, sobre el valor del lenguaje, y por lo tanto también reflexionan sobre la inspiración. Paz, en *Los hijos del limo*, reflexiona sobre la preeminencia del romanticismo alemán e inglés sobre el resto de los países europeos que también tuvieron actividad literaria:

El romanticismo nació casi al mismo tiempo en Inglaterra y Alemania. Desde allí se extendió a todo el continente europeo como si fuese una epidemia espiritual. La preeminencia del romanticismo alemán e inglés no proviene sólo de su anterioridad cronológica sino, tanto como de su gran originalidad poética, de su penetración crítica. En ambas lenguas la creación poética se alía a la reflexión sobre la poesía con una intensidad, profundidad y novedad que no tienen paralelo en las otras literaturas europeas. Los textos críticos de los románticos ingleses y alemanes fueron verdaderos manifiestos revolucionarios e inauguraron una tradición que se prolonga hasta nuestros días. La conjunción entre la teoría y la práctica, la poesía y la poética, fue una manifestación más de la aspiración romántica hacia la fusión de los extremos: el arte y la vida, la antigüedad sin fechas y la historia contemporánea, la imaginación y la ironía. Mediante el diálogo entre poesía y prosa se perseguía, por una parte, vitalizar a la primera por su inmersión en el lenguaje común y, por la otra, idealizar la prosa, disolver la lógica del discurso en la lógica de la imagen. (Paz, 2003, p. 154).

Llegado éste punto se afirma que surge el Romanticismo, pero ya que en sí no hay ninguna fecha concreta que establezca una línea inexorable entre tal corriente y otra, es más lícito decir que comienzan a publicarse los escritos de los autores que

posteriormente serán conocidos como los “Primeros románticos”, “el romanticismo de Jena”, “el romanticismo temprano”, o simplemente aquellos escritores alemanes que comenzaron a publicar en la primera revista de los hermanos Schlegel: Athenäum, de 1798. La característica principal de éste grupo, formado por los hermanos Schlegel, Novalis, Johann Gottlieb Fichte, y otros autores cuyos fragmentos permanecieron en el anonimato, es el empleo de determinada estilística. El fragmento es la forma predominante de la revista pero no significa que haya sido la única vía de expresión por parte de los autores. El caso de Novalis es el más significativo: no sólo trabajó los fragmentos o aforismos, sino también la poesía métrica, el ensayo y la novela. Los autores Philippe Labarthe Lacoue y Jean-Luc Nancy, en su libro *El absoluto literario* (2012) reflexionan sobre el cariz particular del aforismo:

El fragmento es, asimismo, un término literario: en la propia Alemania ya se habían publicado, durante el siglo XVIII, "Fragmentos". Es decir, con bastante exactitud en cuanto a su forma, *ensayos* a la manera de los de Montaigne. El fragmento designa un tipo de exposición que no aspira a la exhaustividad y corresponde a la idea sin duda específicamente moderna de que lo inacabado puede o incluso debe ser publicado (o aun a la idea de que lo publicado nunca está acabado...). Así, el fragmento se delimita a través de una doble diferencia: si por un lado no consiste en un puro trozo, tampoco coincide, por otro, con ninguno de esos términos-géneros que han utilizado los moralistas: pensamiento, máxima, sentencia, opinión, anécdota, nota. Ellos aspiran a un acabamiento en la confección misma del "trozo". El fragmento, por el contrario, comprende un inacabamiento esencial. (Labarthe-Jean Luc, 2012, p.84).

Así el fragmento es un modelo que busca expresar la ausencia de una totalidad. Exterioriza que no todo precisamente debe estar acabado o perfecto para poder transmitir determinado conocimiento, o suscitar cierta reflexión. El fragmento es entonces una antítesis de aquellos proyectos idealizados donde el hombre de razón vierte todas sus proposiciones y la conjunción final resulta un todo, legible por supuesto. De igual modo se expresa que el fragmento sólo es un fragmento de algo más grande cuyo final no tiene final, y por lo tanto resulta absurdo tratar de alcanzar algo que es ininteligible. El siglo XVIII es la época de los grandes tratados; es la época de la crítica del todo. Como ya se dijo no es un género totalitario, pero sí una forma bastante original que extrapola los devenires conceptuales de la mente donde todas las ideas bullen sin freno y en la mayoría de ellas es complicado establecer un inicio y un final. La mente no es un receptáculo fijo, aprehensible y categorizable; es un surtidor (metáfora paziana por excelencia) ininterrumpido.

La obra de los hermanos Schlegel como la mayoría de los escritores que se sitúan dentro del movimiento literario llamado Romanticismo es vasta, llena de matices, y por lo tanto difícil de poder extraer un denominador en común. Tiene diferentes etapas, desde una adhesión ideológica a la Ilustración, la concepción de la poética romántica como una nueva filosofía progresista, hasta una relación conflictiva con la mitología griega. Por lo tanto el primer gran punto de vista sobre el movimiento se encuentra a través de la pluma de Friedrich von Schlegel:

La poesía romántica no es sólo una filosofía universal progresista.
Su fin no consiste sólo en reunir todas las diversas formas de

poesía y restablecer la comunicación entre poesía, filosofía y retórica. También debe mezclar y fundir poesía y prosa, inspiración y crítica, poesía natural y poesía artificial, vivificar y socializar la poesía, hacer poética la vida y la sociedad, poetizar el espíritu, llenar y saturar las formas artísticas de una sustancia propia y diversa y animar el todo con la ironía. (Schlegel, 2003, p. 234).

Schlegel no habla de ningún dios (cristiano-pagano) o mecanismo por el cual el poeta pueda acceder a la poesía; ninguna forma donde su yo se trastoque y adquiera una sensibilidad poderosa y clarificadora. Los románticos no están en contra de la razón, al contrario, están en contra de que la razón sea el único medio por el cual el hombre deba desarrollarse con su medio ambiente. Lo más significativo de la entrada es la postulación de convertir a la sociedad en un ente poético. No un ente inerte, contemplativo (sino no sería poético), sino activo, dinámico. Menciona esa posibilidad pero tampoco menciona las bases con las cuales se pueda edificar tal sociedad. La postura de Schlegel sólo es un esbozo, si fuera todo un organigrama o postulado poético entonces podría pensarse que la sociedad ideal que concibe es la sociedad opuesta a la República de Platón. No son los poetas quienes gobiernan, pero lo poético sí iría de la mano de lo racional y en algún momento dejarían de ser equívocos para convertirse en unívocos.

El gran tema del diálogo platónico *Fedro* es la diferencia entre técnica y divinidad, arrebato. Con técnica habla de retórica, y con retórica habla de la habilidad de cierta clase de hombres para encubrir de verdad argumentos que saben de antemano son falsos, o no están plenamente seguros de su veracidad; técnicas de oratoria absolutamente útiles para el litigio, pero desproporcionadas por su rigidez para el arte.

Platón no hace ninguna poética del acto de escribir, lo más cercano a ciertas características que un hombre debe tener para poder escribir poesía es tener un alma afín a lo poético: permanece en un estado metafísico, algo que Friedrich Schlegel no hace, sino que reflexiona técnicamente sobre el arte de escribir, y deja en claro su distanciamiento teórico hacia conceptos como la inspiración divina. Así lo manifiesta en *Lyceum* (1995), nombre que hace referencia al periódico en donde publicó los aforismos del cual ahora se extraen los siguientes:

37. Para escribir sobre un tema es necesario no interesarse más por él; el pensamiento que debe expresarse con prudencia debe haberse consumido ya del todo y no ocuparnos más en propiedad. En tanto el artista se idea y entusiasma en ello, se encuentra como mínimo en una situación de iliberal para la comunicación. El querrá decirlo todo, lo que es una falsa tendencia de los genios jóvenes o un correcto prejuicio de ancianos ignorantes. De ese modo, desconocerá el valor y la dignidad de la autolimitación, que es para el artista y para el hombre lo primero y lo último, lo más necesario y lo más alto. (Schlegel, 2003, p. 140).

Este comentario en lugar de suscitar la fuerza arrolladora del yo creativo, del espíritu dionisiaco, opta por la medida, por el autocontrol; proposiciones que como ya se vio son infinitamente más afines a la estética de la Ilustración. El genio de Friedrich Schlegel no se basa en los astros, en lo mágico, en el arrebato, sino en la técnica.

2.2 EL POETA MÍSTICO

Pero entre el grupo de Jena, o los primeros románticos alemanes, la figura que sobresale por encima de todos es el pensamiento hermético de Novalis. Novalis, pseudónimo de Georg Philipp Friedrich von Hardenberg, nació el 2 de Mayo de 1772 en el castillo de Oberwiederstedt, Sajonia, actualmente Alemania, y murió el 25 de Marzo de 1801. Novelista, poeta, ensayista y teórico, es entre los primeros románticos el que dedica mayor espacio teórico a la creación poética, pero especialmente al alma, el espíritu, el cuerpo, la consciencia, y cómo la interconexión de estas facultades puede hacer que el espíritu del hombre ascienda y contemple una verdad diferente. La tesis principal de Novalis es contrarrestar la escisión que hizo la Ilustración al hombre al dejarlo en una orfandad racional, y buscar los medios posibles, no siempre a través de la poesía, pero sí de lo poético, de volver a unir el espíritu con el cuerpo, el alma con la mente. Novalis no busca suprimir el valor de la ciencia, sino que utiliza la ciencia, especialmente las matemáticas, la geografía, para poder explicar los fenómenos que acaecen en el alma.

El ejemplo paradigmático es su obra titulada *La enciclopedia: notas y fragmentos* (1976) que como bien dice el título¹² es una tentativa de abarcar la totalidad del mundo exterior, eso que los hombres creen percibir agudamente mediante la consciencia, a través de aristas en apariencia muy diferentes entre sí pero unificadas por el hilo conductor de la poesía: matemáticas, religión, teología, crítica de arte, crítica

¹² Es importante exponer una vicisitud editorial: los fragmentos de Novalis suelen ser conocidos como “fragmentos” por el simple hecho de que el autor nunca consideró la publicación de estos como un todo; es cierto, varios de ellos aparecieron en la revista de los hermanos Schlegel, lo cual debe considerarse como su debut literario, pero el resto son parte del diario que comenzó a escribir tras la muerte de su primer prometida: Sophie von Kühn, así como la serie de anotaciones que hasta su muerte seguiría escribiendo; por lo tanto el nombre de “enciclopedia” no es otra cosa más que un recurso de marketing por parte del mundo editorial hispanoamericano. La obra no tiene título ya que el autor nunca la consideró como una obra finiquitada, quizá ni una obra misma.

literaria, una poética, geografía, lógica matemática, lógica del lenguaje, derecho, ética, mineralogía y geología.

Con la muerte de su primera prometida se impone la tarea de escribir un diario fúnebre. Una serie de anotaciones que giran en torno al súbito poder creativo que lo envuelve desde el fallecimiento de su prometida, la cual murió apenas a los trece años. Novalis se convierte deliberadamente a la muerte. No una muerte antropomorfizada sino una muerte simbólica.

Albert Béguin, en el apartado que dedica a la obra y persona de Novalis en su libro *El alma romántica y el sueño* (1996), transcribe una carta de Novalis a su entonces ya amigo Friedrich Schlegel, la cual no sólo manifiesta su dolor, sino también su poética, su modo de concebir la vida, el cual será el leitmotiv que gire en torno a la mayoría de sus “fragmentos”:

Mi otoño ha llegado, y me siento tan libre, tan fuerte... –aún puedo dar algo. Y te digo esto como una afirmación sagrada: veo ya claramente que su muerte ha sido un azar divino –la clave de todo –, una etapa milagrosa y bienvenida... Mi amor se ha convertido en una llama que consume poco a poco lo que es terrestre. (Béguin, 1996, p. 249).

Lo que busca Novalis es volver a establecer la relación primigenia entre naturaleza y espíritu. Concibe que hay una realidad impoluta: un pasado donde el hombre estaba en plena relación con todos sus sentidos. Un sentimiento de nostalgia hacia un tiempo inexistente: tal concepción en lugar de volverse una actitud mística mas bien parece un rechazo por la contemporaneidad, una insatisfacción hacia el presente. El poeta en un

sentido primigenio siempre es un ser atemporal: no ve en el presente más que una falacia, o un instante el cual puede ser revelador como aplastante por su vacuidad al mismo tiempo; el poeta, a través del verso, de la música, del ritmo inmemorial, invoca imágenes que han pertenecido a todos los tiempos y que seguirán vigentes hasta la extinción del mismo. En otras palabras, el poeta, al menos aquellos poetas ininterrumpidamente poéticos como Novalis, la convención social es una restricción, una norma que delimita el campo en el cual el hombre debe moverse y congeniar; de ahí que en ocasiones el comportamiento poético se relacione equivocadamente con el revolucionario, aún más teniendo en cuenta que Novalis en lugar de volcarse a la razón viró hacia el catolicismo. Esta inclinación de Novalis por establecer un vínculo entre todos los elementos de la Tierra; ver signos en donde los demás sólo ven cosas, es para Octavio Paz el espíritu filosófico más importante del Romanticismo. Paz, en su libro *Los hijos del limo* (2003), expone el concepto de analogía como el tropo o la visión filosófica predominante del alma romántica.

La analogía es la ciencia de las correspondencias. Sólo que es una ciencia que no vive sino gracias a las diferencias: precisamente porque esto no es aquello, es posible tender un puente entre esto y aquello. El puente es la palabra como o la palabra es: esto es como aquello, esto es aquello. El puente no suprime la distancia: es una mediación; tampoco anula las diferencias: establece una relación entre términos distintos. La analogía es la metáfora en la que la alteridad se sueña unidad y la diferencia se proyecta ilusoriamente como identidad. Por la analogía el paisaje confuso de la pluralidad y la heterogeneidad se ordena y se vuelve inteligible; la analogía es la operación por medio de la que, gracias al juego de las semejanzas, aceptamos las diferencias. La analogía no suprime las

diferencias: las redime, hace tolerable su existencia. Cada poeta y cada lector es una conciencia solitaria: la analogía es el espejo en que se reflejan. Así pues, la analogía implica, no la unidad del mundo, sino su pluralidad, no la identidad del hombre, sino su división, su perpetuo escindir de sí mismo. La analogía dice que cada cosa es la metáfora de otra cosa, pero en la esfera de la identidad no hay metáforas: las diferencias se anulan en la unidad y la alteridad desaparece. La palabra como se evapora: el ser idéntico a sí mismo. La poética de la analogía sólo podía nacer en una sociedad fundada —y roída— por la crítica. Al mundo moderno del tiempo lineal y sus infinitas divisiones, al tiempo del cambio y de la historia, la analogía opone, no la imposible unidad, sino la mediación de una metáfora. La analogía es el recurso de la poesía para enfrentarse a la alteridad. (Paz, 2003, p. 158).

Es a través de la analogía donde el pensamiento de Novalis tiene cabida. Si hay una estructura que gobierna al mundo entonces esa es el ritmo: un tiempo cíclico donde el hombre a través de la poesía o la religión retorna por un momento a la unidad. Sólo puede haber analogía si previamente hay un eje que hace gravitar ese nuevo mundo. El eje es la unidad: ese pasado immaculado que no pertenece a la historia, un pasado fuera del tiempo mismo, y que en esencia es todo lo contrario al tiempo de la Ilustración: lineal, las cosas sólo suceden una vez. Novalis así lo expone: “Nosotros estamos en relaciones con todas las partes del Universo. Como también con el futuro y la antigüedad”. (Novalis, 1976, p. 142).

Debe tenerse en cuenta que el siglo XVIII además de estar influido por el raciocinio de la Ilustración fue también la época de los últimos magos, alquimistas, y especialmente el nacimiento del mesmerismo: doctrina científica creada por el doctor alemán Franz Mesmer. La doctrina esencial de Mesmer es que el universo está creado

desde una sustancia homogénea primordial de la cual se desprenden el resto de los organismos que habitan la tierra: metal, minerales, madera, plantas; por lo tanto el hombre, al ser hijo de la naturaleza, también posee un fragmento de esa sustancia primordial la cual tiende a disminuirse o sufrir desajustes a través de las enfermedades: la metodología del mesmerismo reside en la utilización de imanes en forma de brazaletes ajustados en partes específicas del cuerpo que gracias a su poder natural de atracción unifica a su posición original esa sustancia divina. Albert Béguin contextualiza esta corriente de pensamiento mágico, de la cual los románticos de Jena serán sus posteriores continuadores pero no a través de la ciencia, sino de la poesía, filosofía y crítica del arte.

La química, que había triunfado sobre la antigua alquimia (tan querida de los hombres del Renacimiento) y que parecía confirmar a primera vista las interpretaciones de un atomismo mecánico, suministró las primeras armas a los partidarios de una unidad fundamental. El descubrimiento del oxígeno por Priestley pareció demostrar que era un mismo elemento vital el que regía el reino orgánico y el inorgánico. Principio activo de la combustión y también de la vida humana, el oxígeno podía ser el lazo de unión que se buscaba entre los dos mundos separados. En física, los trabajos de Galvani en electricidad, y sobre todo los experimentos magnéticos de Mesmer, suscitaron un entusiasmo universal; el snobismo de apoderó de ellos, las curas magnéticas tuvieron una popularidad inaudita y los filósofos de los salones o de las Facultades tuvieron un magnífico campo de disputas, hipótesis descabelladas y explicaciones enrevesadas. También en este campo, una misma fuerza parecía regir la materia y el espíritu, alentados todas las esperanzas de quienes tendían a explicar el

universo entero por un solo proceso, idéntico en todas partes.
(Béguin, 1996, p. 91).

Novalis, como conocedor de las ciencias, interesado profundamente en las matemáticas, también debió haber reflexionado sobre los avances de la química y la física. La ciencia, al menos desde la interpretación de aquellos que creen ver un valor simbólico en todas las representaciones de la humanidad, materializaron a través de la tecnología el éter o gas que discurre en el tiempo primordial. Aquí el valor poético del oxígeno manifiesta claramente que el poeta del siglo XVIII ya no sólo depende de lo mítico, sacro, sino también de la ciencia, aunque éste posteriormente lo tergiverse o lo interprete de tal manera que en lugar de ser una aniquilación de su teoría sea una corroboración.

Así explica Albert Béguin el concepto de unidad fundamental entre los románticos:

La percepción de la unidad es una premisa que los románticos aplican al mundo exterior, pero que tiene su fuente en una experiencia absolutamente interior y propiamente religiosa. Este punto de partida es el de los místicos de todos los tiempos y de todas las escuelas, para quienes el dato primitivo es la unidad divina, de la cual se sienten excluidos y a la cual aspiran a volver por el camino de la unión mística. Los pensadores románticos, discípulos a la vez de los naturalistas y de los místicos, tratarán de explicar el proceso mismo de la evolución cósmica como el camino de retorno a la unidad perdida, y, para llegar a ella, recurrirán a mitos inspirados todos los días en la idea de la caída. (Béguin, 1996, p. 99).

Cuando se piensa en el Romanticismo, lo cual la mayor de las veces también implica una referencia sesgada a la Revolución Francesa, lo más usual es pensar que es el movimiento filosófico-literario que expresa hiperbólicamente el valor del yo. Se aleja de un sistema represor como la monarquía para posicionarse en un sistema autónomo. Quizá a nivel histórico, político, sea cierto, o existan mayores casos que corroboren tal premisa, pero al menos en el pensamiento de Novalis es todo lo contrario. El poeta debe dejar de ser “prosa común” para convertirse en “prosa universal”. No busca la separación, el ascetismo intelectual, sino el regreso a una comunidad superior y original. Ese espacio es la naturaleza. Albert Béguin explica esta noción:

Bajo la influencia de las teorías galvanistas, se considera la vida como una especie de circuito cósmico en que los organismos individuales no son más que remansos que interrumpen la corriente para intensificarla. Lo que posee de vitalidad el individuo en cuanto tal lo toma de la vida universal, y es preciso que un trabajo continuo de asimilación y desasimilación –cuyos límites extremos son el nacimiento y la muerte –restablezca restablezca incesantemente el circuito interrumpido y encañe la corriente. La muerte propiamente dicha no existe: un individuo nace de otro; morir es pasar a otro vida, no a la muerte. (Béguin, 1996, p. 98).

Reflexión la mar de importante porque se postula que la naturaleza es lo más cercano que tiene el hombre a una representación del tiempo de los tiempos: un tiempo tan fundamental que las mismas religiones precristianas resultan mucho más asibles, asequibles. Esta noción temporal rompe por completo el auge crítico del siglo XVIII encabezado por los estudios históricos. La razón de que el hombre se dedique a la Historia es una tentativa de establecer un orden sistemático a su pasado, lo cual es un

tiempo lineal. El tiempo de los románticos, al menos el tiempo al que hace alusión Novalis, ese tiempo no sólo es sincrónico, sino todos los tiempos al mismo tiempo.

Novalis, en su *Enciclopedia*, así formula la relación entre interior y exterior:

Teoría física del arte. ¡Qué pocos hombres tienen el genio necesario para experimentar! El auténtico experimentador ha de tener un oscuro sentimiento de la naturaleza que, cuanto más perfectas sean sus disposiciones, le guiará en su camino con mayor seguridad y le permitirá encontrar y determinar los fenómenos decisivos ocultos con una precisión tanto mayor. La naturaleza inspira, por así decirlo, al auténtico enamorado y se manifiesta a través de él con mayor perfección- cuanto más armónica sea, respecto a ella, su constitución. 463. (Novalis, 1976, p. 131).

Aquí habla sobre la relación del hombre con la Naturaleza, y cómo esta, bajo ciertas “disposiciones” puede hacer que fenómenos ocultos salgan a la luz. No menciona qué clase de disposiciones son las que deba ostentar el hombre para poder penetrar de una forma trascendental la naturaleza. Pero sí menciona la palabra “genio”, aunque tampoco da una metodología o testimonio de cómo el hombre puede llegar a ser genio o si éste nace genio. Disyuntiva no sólo del siglo XVIII sino de la historia del arte a partir de ese momento. Otro factor vital es la manifestación predominante del valor de la analogía: entre más armónica sea la relación del hombre con la naturaleza mayores posibilidades habrá de que ésta se deleve y muestre la peculiaridad de sus frutos.

Contemplamos la naturaleza y quizá también el mundo de los espíritus de una manera excesivamente perspectivista. Corresponde a la capacidad imaginativa del *entendimiento* la tarea de la designación en general –de la señalización– de la fenomenologización. Los signos lingüísticos no están específicamente diferenciados de los demás fenómenos. 1285. (Novalis, 1976, p. 316).

Novalis cree en el sistema de correspondencias que rigen el devenir del hombre y la naturaleza, pero también tiene conciencia que la compenetración quizá no sea tan honda. Más allá del comentario escéptico lo revelador en cuanto a una muestra significativa de su poética es el valor que le atribuye al lenguaje. El lenguaje es el medio de expresión racional del hombre, aunque no por ello deja de estar empapado de sedimentos o reminiscencias metafóricas. Al contrario, el lenguaje es una metáfora del mundo exterior e interior. De ahí la problemática antediluviana del distanciamiento físico entre la cosa y el signo; el signo es una representación abstracta, también musical de la cosa, y por eso, por su noción mental, es una metáfora. Novalis al contrario contradice que el lenguaje deba elevarse como una herramienta intelectual, sino que simplemente es parte de la naturaleza, del todo. Octavio Paz de igual modo reflexiona sobre el tema en *El arco y la lira*, así lo expone:

Lenguaje y mito son vastas metáforas de la realidad. La esencia del lenguaje es simbólica porque consiste en representar un elemento de la realidad por otro, según ocurre con las metáforas. La ciencia verifica una creencia común a todos los poetas de todos los tiempos: el lenguaje es poesía en estado natural. Cada palabra o grupo de palabras es una metáfora. Y asimismo es un instrumento mágico, esto es, algo susceptible de cambiarse en otra cosa y de transmutar aquello que toca: la palabra pan, tocada por la palabra

sol, se vuelve efectivamente un astro; y el sol, a su vez, se vuelve un alimento luminoso. La palabra es símbolo que emite símbolos. El hombre es hombre gracias al lenguaje, gracias a la metáfora original que lo hizo ser otro y lo separó del mundo natural. El hombre es un ser que se ha creado a sí mismo al crear un lenguaje. Por la palabra, el hombre es una metáfora de sí mismo. (Paz, 2013, p. 34).

El hombre cuando habla de su raciocinio habla de su lengua, de su capacidad de comunicarse por medio de signos más allá del cuerpo, pero especialmente su distanciamiento del mundo animal. Paz menciona que el lenguaje es metafórico por antonomasia, y ya que la metáfora es el eje central en el cual gravita y germina la poesía, entonces también se puede pensar que la poesía es la base del lenguaje, o la poesía como uno de sus pilares fundamentales. El poeta en el sentido que Novalis le atribuye al término es alguien que goza de una relación trascendental con el lenguaje. El poeta vive a través del lenguaje, y el lenguaje se reivindica míticamente a través de sus versos. Así lo expresa Novalis en su *Enciclopedia*:

Nuestro lenguaje es mecánico, atomista o dinámico. Pero el lenguaje verdaderamente poético ha de ser orgánico, vivo. ¡Cuántas veces advertimos la insuficiencia de las palabras para poder expresar con ellas, simultáneamente, varias ideas! (Novalis, 1976, p. 319).

Novalis también piensa lo siguiente: “*Gramática*. El lenguaje es delfico.” (Novalis, 1976, p. 317). Recordemos que delfico por supuesto hace referencia al Oráculo de

Delfos; oráculo presidido y seleccionado por el dios Apolo, que entre sus numerosas facultades divinas la que está en mayor concordancia con las labores sociales del oráculo es la adivinación, la predestinación. Los dioses, al menos para los griegos, no preceden la tierra, sino que son fruto de la tierra misma. Así se comprende la importancia divina que Novalis le confiere al lenguaje. Aquí un repunte contrastivo entre el pensamiento científico y poético: “El poeta entiende mejor la naturaleza que la mente científica.” (Novalis, 1976, p 334).

Novalis, al igual que su predecesor y maestro J. G. Herder también reflexiona sobre el origen musical del lenguaje:

Nuestra lengua –en principio era mucho más musical, pero se ha hecho más prosaica desde entonces –se ha *desonorizado*. Se ha convertido en algo más parecido a un ruido –a una voz, si se quiere rebajar de este modo una palabra tan bella. Debe convertirse de nuevo en canto. Las consonantes convierten el sonido en ruido.
1313. (Novalis, 1976, p. 319).

Entre los románticos, incluido Novalis, hay una constante clara de una desvirtuación de lo sagrado: pecado original; caída original. Para Novalis el pasado es un espacio-tiempo immaculado, desprovisto de errores. El pasado es puro mientras que el presente está corrompido. Recuérdese que en la filosofía antropológica de Herder el primer sentido del hombre fue el oído, de ahí que su concepción más remota del lenguaje sea la música, la danza y la poesía. Novalis al contrario de su maestro no hace filología, sino crítica de la sintaxis árida del raciocinio, aunque siempre utilizando imágenes que le dan un cariz

místico. Otra constante es que Novalis continuamente busca regresar a ese pasado, a ese tiempo donde según él todo era más musical. Respecto a este sentimiento tan arraigado de orfandad Paz lo expone analizando un pequeño ensayo del mismo Novalis titulado *Europa o la Cristiandad* (1799), famoso en su época por el rechazo que suscitó en la figura magnánima y a la vez aplastante de J. W von Goethe, lo cual se traduciría en su no publicación. Este pequeño ensayo representa la mayor tentativa de Novalis a una solución; una sociedad donde la poesía representa el vaso comunicante más importante entre los individuos. Así reflexiona Paz al respecto:

La concepción de Novalis se presenta como una tentativa por insertar la poesía en el centro de la historia. La sociedad se convertirá en comunidad poética y, más precisamente, en poema viviente. La forma de relación entre los hombres dejará de ser la de señor y siervo, patrono y criado, para convertirse en comunión poética. Novalis prevé comunidades dedicadas a producir colectivamente poesía. Esta comunión es, ante todo, un penetrar en la muerte, la gran madre, porque sólo la muerte —que es la noche, la enfermedad y el cristianismo, pero también el abrazo erótico, el festín en donde la «roca se hace carne»— nos dará acceso a la salud, a la vida y al sol. La comunión de Novalis es una reconciliación de las dos mitades de la esfera. En la noche de la muerte, que es asimismo la del amor, Cristo y Dionisos son uno. (Paz, 2013, p. 240).

Ya que el tema central de la investigación es el concepto de inspiración poética, en este caso el Romanticismo, apoyándose específicamente en la figura de Novalis; es imposible afirmar si el poeta realmente creía o no en la inspiración, pero sí es

absolutamente reconocible que dentro de su imaginario en torno al proceso creativo palabras como “consciencia” le eran completamente insuficientes, al contrario de alma, espíritu, naturaleza, lenguaje primigenio. Nunca habla de una musa en concreto; no hay ninguna imagen establecida o hegemónica que sobresalga por encima de los demás, al contrario del mundo griego, donde es fácil reconocer las cualidades divinas de las ninfas, musas, así como plantas sagradas. Lo que sí está presente en Novalis y que en la actualidad ya es una visión desacreditada, retrógrada, y en cierto modo narcisista, es la figura del poeta como un ser superior: no moral, sino que lo reconoce como un ser poético por antonomasia. No postula ninguna metodología para poder elevar el lenguaje cotidiano a lenguaje poético, mítico, pero sí reconoce el valor de ciertas facultades como la memoria, reflexión, sensibilidad y excitabilidad. Todos son fenómenos que pueden relacionarse con otro campo más allá de la poesía. Tampoco habla de arrebatos, que es la palabra que usualmente tiende a usarse en cuanto a las revelaciones sacras. Novalis, al igual que Octavio Paz, le confieren mucho más valor a la experiencia personal que el empirismo determinado por agentes exteriores. Esto no quiere decir que ambos afirmen que el poeta pueda permanecer desde el inicio de su vida encerrado en una caverna y la contemplación interior de sí mismo sea necesaria para poder extraer ese punto, esa palabra diferente que de pie a la creación. Sino que ambos postulan a la poesía no como mero entretenimiento ilustrado sino una tentativa de autoconocimiento. Lo primordial para Novalis es reconocer que existe otro mundo más allá de los sentidos aprisionados por la cotidianidad. Afirma que el hombre común sigue siendo común debido a la ausencia de angustia que le produce sus facultades ya asimiladas, ya conocidas a la perfección: no siente la necesidad de preguntarse y mucho menos buscar que hay más allá de sí mismo, qué significan sus sueños. Una armonía no a través de la

política, de la revolución, sino a través de la poesía, amparándose en la metonimia, metáfora, y los otros tropos que expresan la modalidad del pensamiento analógico. Así lo manifiesta Novalis:

El prejuicio más arbitrario es aquel por el que se pretende que está negada al hombre la facultad de exteriorizarse, de ser consciente más allá de los sentidos. El hombre, en cada instante, puede ser consciente más allá de los sentidos; si no fuera así no sería un ciudadano del universo: sería un animal. Claro es que en este estado es muy difícil la reflexión, el encontrarse a sí mismo, ya que el ser está tan constante, tan necesariamente ligado a las percepciones experimentadas en nuestros otros estados. Pero, cuanto más llegamos a ser conscientes de este estado superior de nuestro ser, tanto más viva, más poderosa, es la convicción, la fe, que nace en él, sobre las verdaderas revelaciones del espíritu. No es la sensación de ver, oír o sentir, es algo más que estas tres sensaciones juntas. Es una sensación de inmediata certidumbre, es la visión de un aspecto de nuestra verdadera vida, de una vida más personal. Las ideas se convierten en leyes, los deseos en realidades. Para el débil, la verdad de las revelaciones experimentadas en un tal momento es como un artículo de fe. (Novalis, 1976, p. 349).

Novalis reconoce el valor de la interioridad, de la introspección, de lo que actualmente conocemos como subconsciente, pero también postula que hay diferentes estadios de consciencia como el “ingenio” el cual está mucho más cerca de los poderes ocultos que los obvios.

En las almas serenas no vemos brillar el ingenio. El ingenio revela en quien lo posee la existencia de un equilibrio perturbado: es

consecuencia de la perturbación, y al mismo tiempo, el medio de establecer un nuevo equilibrio. Son los apasionados los que poseen mayor ingenio. Pero cuando se es más terriblemente ingenioso es al encontrarse en ese estado en que se disuelven todas las relaciones, en los instantes de desesperación y muerte espiritual. (Novalis, 1976, p. 345).

Para Novalis, como posteriormente será para Martin Heidegger, existen temples fundamentales (estados de ánimo que no hablan de sentimientos sino que patentizan al ser) de ánimo, un temple poético: aquí habla del ingenio como un estado el cual puede verse conducido hacia derroteros cáusticos como la desesperación. Lo interesante no reside en el factor de la angustia como el temple fundamental que patentice algún estado o cosa fuera del hombre, sino que en ese estado paradigmático de ingenio para Novalis hay un momento en que las relaciones se quiebran y por lo tanto es lícito pensar que se refiera a un sentido diferente de unidad. A esa certidumbre mayor que sólo cierta conjunción de los sentidos puede lograr. Así reconoce que no todos los hombres poseen las mismas cualidades de ingenio. El problema, o el punto que no debe olvidarse, es que esta poética la postula para la humanidad y no para el poeta. Por lo tanto no todos los ingeniosos son poetas, y quizá existan poetas que no son ingeniosos, en el sentido que Novalis le atribuye. Dentro del compendio de aforismos que corren a lo largo del libro publicado bajo el título *La Enciclopedia*, la siguiente cita es una de las que están en mayor concordancia con la inspiración poética:

El hexámetro en periodos –a gran escala. Gran ritmo. Aquel cuya mente haya asimilado este gran ritmo, este mecanismo poético interno, escribe sin proponérselo de una forma maravillosamente

bella, y al asociarse espontáneamente los pensamiento más elevados a estas extraordinarias vibraciones y al formar con ellas los órdenes más ricos y variados se hace patente el sentido profundo tanto de la vieja leyenda órfica sobre los milagros del arte sonoro, como la misteriosa teoría de la música como conformadora y apaciguadora del universo. Con esto lanzamos una instructiva y profunda mirada a la naturaleza acústica del alma y encontramos una nueva semejanza de la luz y de los pensamientos –ya que ambos se asocian a las vibraciones. 1317. (Novalis, 1976, p. 320).

Octavio Paz, en *Los hijos del limo*, reconoce no las vibraciones místicas de determinado ritmo, pero sí la relación entre determinada métrica y cierto comportamiento ancestral. Así el ritmo no se erige como un mero determinante estilístico sino una forma primigenia de expresión del hombre.

La evolución del verso en las lenguas romances también es una prueba indirecta de la correspondencia entre versificación acentual y visión analógica. La relación entre el sistema de las lenguas romances y el de las germánicas es de simetría inversa: en el primero el golpe de los acentos es subsidiario del metro silábico mientras que en el segundo la medida silábica es subsidiaria de la distribución rítmica de los acentos. El golpe de los acentos está más cerca de la danza que del discurso y así los peligros del verso inglés y alemán no son los silogismos líricos, sino la confusión entre palabra y sonido, la vaguedad y el mero ruido rítmico. Lo contrario de la prosodia románica. (Paz, 2003, p. 154)

Si se recuerda el primer capítulo, el cual versa sobre el concepto de inspiración poética en el mundo griego antiguo, sabremos que una de las principales cualidades de las ninfas es su relación divina con la música, el canto y la danza: disciplinas artísticas

donde el ritmo es la estructura medular. Novalis no habla del ritmo de las ninfas, pero sí habla del ritmo mítico de cierta métrica. Retoma la creencia de una gramática poética ancestral. Un ritmo primigenio el cual data no del auge literario griego: el siglo V A.C, sino todas aquellas civilizaciones paleolíticas y megalíticas las cuales Robert Graves estudia en su *Diosa Blanca*. El punto central que hace que el concepto de la inspiración se relacione al mundo de lo enigmático es el hecho de que la inspiración surge sin premeditación; blasones racionales como voluntad se anulan. Es una verborrea repentina. Novalis lo menciona cuando dice “sin proponérselo”. Para Novalis los hexámetros en periodos a gran escala es la métrica idónea en la cual el poeta provisto de antemano con cierto ingenio es capaz de dejarse llevar por ese ritmo inmemorial y comenzar a producir sin que haya de por medio un espacio dedicado a la técnica, el estilo.

Respecto a la relación de los poetas con los sacerdotes, o aquellos hombres que fungían como la memoria divinizada de la colectividad, del pueblo, es necesario primero recurrir al pensamiento de Robert Graves en su libro canónico *La Diosa Blanca*:

Originalmente, el poeta era el jefe de una sociedad totémica de bailarines religiosos. Sus estrofas –*versus* es una palabra latina que corresponde a la griega strophe y significa “una vuelta” –eran bailadas alrededor de un altar o un recinto sagrado y cada estrofa iniciaba una nueva vuelta o un nuevo movimiento en la danza. La palabra balada tiene el mismo origen: es un poema bailado, del latín *bailare*, bailar. Todas las sociedades totémicas de la Europa Antigua se hallaban bajo el dominio de la Gran Diosa, la Señora de las Cosas Silvestres; las danzas eran estacionales y se ajustaban a

una norma anual de la que surge gradualmente el único gran tema de la poesía: la vida, muerte y resurrección del Espíritu del Año, el hijo y el amante de la diosa. (Graves, 1970, p. 198).

Esta cita de Graves no sólo sirve para ejemplificar la noción mítica de ritmo a la que hace referencia Novalis: la relación no inmemorial, sino desde el principio de su creación de la poesía con el baile, la música, y por lo tanto el tiempo convertido en sonido. A nivel antropológico el poeta inglés también nos recuerda el posicionamiento que tuvo el poeta en las primeras civilizaciones: no aquél juglar o trovador itinerante que de comarca en comarca canta a través de determinada métrica las glorias de un caballero, rey o castillo, que es la imagen vulgar del poeta en el Medioevo, sino el de un hombre posicionado en lo más alto: un oráculo. Novalis tenía consciencia de éste paralelismo, y lo expresa agudamente:

El sacerdote no debe desconcertar. Primitivamente, sacerdote y poeta eran nombres sinónimos, sólo en tiempos posteriores ha sido separado su significado. Pero el verdadero poeta siguió siendo sacerdote, así como el verdadero sacerdote fue siempre poeta. Y, en los tiempos futuros, ¿no se restablecerá la primitiva unidad de sus funciones? (Novalis, 1976, p. 418).

Con esto queda claro que el Romanticismo, al menos la poética romántica de Novalis, no es revolucionaria en el sentido de estar en contra de las instituciones hasta entonces en el poder: Monarquía e Iglesia, sino un revuelo espiritual. Novalis no critica la práctica del sacerdocio, sino que reconoce en ella la última palpitación de que lo que en un principio fue el poeta oracular. Por lo tanto reconoce en el cristianismo la doble

herencia: monoteísmo judaico y filosofía pagana. Tanto en el sacerdote como en el poeta su vaso comunicante es la divinidad; la diferencia es que uno habla dogmáticamente mientras que el otro sólo busca la belleza. Además de la importancia que implica este paralelismo estético entre dos profesiones que comúnmente tienden a rechazarse entre sí, o que la visión estereotípica ensalza con la dicotomía: apolíneo-dionisiaco, es la tentativa de Novalis de que en el futuro el poeta vuelva a ser ese hombre oracular y el sacerdote deje de ser ese hombre dogmático, encerrado en su propia teología. La revolución de Novalis no vira hacia el futuro sino hacia el pasado; su revolución es poder encontrar un hombre sensible que se reconcilie con la naturaleza, poder tocar el tiempo original, y con esa nueva dosis de conocimiento poder hacer de ese presente ríspido un horizonte diáfano, inspirador.

Novalis no postula una metodología para acceder a la inspiración, pero sí reconoce en aspectos como la imaginación, el sueño, el ingenio, la noche, la muerte, elementos sensoriales que dan muestra de una vida interior más allá de la vigilia: el reconocimiento del subconsciente. Enarbola a las palabras no como una mera representación gráfica destinada a la comunicación, sino como vestigios vivos de esa realidad mágica que escapa de la aprehensión racionalista. El lenguaje a través de la poesía modifica el mundo sensorial. La poesía deja de ser un entretenimiento estético, burgués, para convertirse en una forma de conocimiento. A través de la poesía se pone de manifiesto la idea universal de la analogía que pone al hombre en correspondencia con el absoluto y la unidad: fundamentos filosóficos del Romanticismo.

Capítulo III

El arco y la lira: análisis de la experiencia poética

3.1 EL INSTANTE ORIGINAL

Teniendo en cuenta que el conocimiento de Octavio Paz tiende a calificarse como enciclopédico, *El arco y la lira* apenas hace una mención del mundo griego en relación a la inspiración; se limita a mencionar, ya que no lo analiza, el diálogo temprano de Platón *Ión o la poesía*. En este momento es pertinente recordar que *El arco y la lira* posee dos versiones. La última es de 1967 (aquella que se utiliza en la presente investigación), 12 años después de la primera versión: 1955. No es la intención primera del análisis pero es innegable que la influencia de una cultura tan rica y complicada como la hindú influyó significativamente en su obra. Los ejemplos dentro del libro pueden rastrearse fácilmente: la predominancia de nombres como Krisna y modelos discursivos como los Sutas de *Prajnaparamita* lo atestiguan; pero quizá la referencia más sólida sea el hecho de que dos de sus obras estén completamente concebidas bajo el signo de la India: *El mono gramático* (1974) o concebidas bajo el signo de la nostalgia: *Vislumbres de la India* (1995). El hecho de que un autor se decante hacia cierto pensamiento, cierta cultura, cierta sociedad, habla del estilo, de su personalidad, y no de una censura hacia otras formas de pensamiento. Por ende no se cree que la ausencia analítica del mundo griego en su libro sea una protesta, pero tampoco se contempla que

el estudio de la inspiración poética deba prescindir de semejante crisol cultural. Quizá a modo de justificación Paz dice lo siguiente:

De ahí que estas páginas no se propongan tanto explicar la poesía por lo sagrado como trazar las fronteras entre ambos y mostrar que la poesía constituye un hecho irreductible, que sólo puede comprenderse totalmente por sí mismo y en sí mismo. (Paz, 2013, p. 117).

Esto no parece ser una muestra de censura o reduccionismo, sino una valiosa capacidad de síntesis. Nada denota mayor verosimilitud que comprender un fenómeno a través del mismo fenómeno. Un ejercicio parecido aunque románticamente radical fue la propuesta de Ludwig Wittgenstein al tratar de delimitar inexorablemente todos los problemas de la filosofía a través de la lógica y el lenguaje. El lenguaje y la lógica son pilares incuestionables de la filosofía. Es cierto que la intención del filósofo vienés estaba encaminada a terminar de una vez por todas esa ansia que siempre hay alrededor de las grandes preguntas filosóficas (ser, angustia, justicia, vida después de la muerte) y cuyas respuestas en ocasiones no son otra cosa más que mero artificio, palabrería desprovista de significado y claridad. Paz no busca amurallar la crítica poética, pero sí demostrar que la poesía es autosuficiente: nace y muere en sí misma, irreductible.

Ya que el libro pertenece a una época donde la crítica literaria casi siempre estaba encaminada a ensalzar los valores marxistas, apoyándose en la Revolución Cubana, el análisis terminaba siendo perorata política. Es cierto que cada lector se acerca al texto desde su propia experiencia personal en todos los sentidos, pero si el

texto en cuestión únicamente surte efecto circunscrito en determinado campo referencial esa obra no está más que destinada al olvido. El hecho que corrobora axiomáticamente el argumento es la presencia de los clásicos en la actualidad: los clásicos son entes atemporales por antonomasia, en cualquier punto de la historia siguen suscitando fascinación. Por ende se entiende la aseveración de Paz en que la comprensión profunda, realmente significativa de la poesía es hasta cierto punto por medio de la desnudez; es imposible que nos desprendamos de nuestros hábitos ideológicos, pero al menos la ausencia de prejuicios hará que nuestra relación con el poema sea más íntegra. En cierto modo la lectura de la poesía exige un dejarse ir, la disposición a fundirse con el lenguaje y descubrir en medio de la oscuridad esa luz que brilla con el ritmo, la imagen, la música.

Todas las referencias históricas y literarias que se encuentran en el libro no son más que ejemplos, formas concisas donde el lector reconoce lo que Paz dijo de la poesía a través de la misma poesía. Todo esto con el fin de decir que *El arco y la lira* es uno de aquellos libros ininterrumpidamente móviles cuyo espectro de acción no se limita al ensayo, la filosofía, la poesía, sino que los conjuga dando como resultado un libro inclasificable.

A lo largo del libro Paz utiliza la expresión *instante original* para designar ese micropunto del tiempo/espacio donde el poeta, a través del lenguaje convertido en poesía, se muestra, exterioriza su verdadera naturaleza como ser histórico, social, espiritual. Deja salir ese otro yo suprasensible y agudo que él denomina otredad. En ese instante todas las nociones científicamente reconocidas por la ciencia y el vulgo: pasado-presente-futuro, desaparecen, o se vuelcan al mismo ritmo y en el mismo

espacio, el cual es el poema siendo leído por el lector, o el poeta encontrando las palabras que nombran, que bautizan o rebautizan significativamente el mundo. Así el instante original es una reivindicación de uno mismo con todos los tiempos a través de la poesía. Es el vaso comunicante donde el conocimiento ancestral, la intuición, o aquellas ideas sesgadas que no logran materializarse pero aún así siguen presentes con la sensación de que en cualquier momento se van a desbocar de la lengua, tienen cabida: lugar fértil para su crecimiento o conservación.

Una diferencia de vital importancia en comparación a los tres momentos literarios analizados en los capítulos anteriores, es que para el poeta mexicano el *instante original* es un fenómeno o acción que acaece dentro del poeta. Quizá pueda estar influido o intensificado por cierta atmósfera afín: la naturaleza, la guerra, una taberna llena de prostitutas; pero si el verso nace, si se recrea la poesía a través del instante, depende sólo del poeta:

Ningún método exterior o interior —trátase de la meditación, las drogas, el erotismo, las prácticas ascéticas o cualquier otro medio físico o mental— puede por sí solo suscitar la aparición de la *otredad*. Es un don imprevisto, un signo que la vida hace a la vida sin que el recibirlo entrañe mérito o diferencia alguna, ya sea de orden moral o espiritual. (Paz, 2013, p. 266)

Lo que se destaca de la cita es la supresión total de los espacios ex profeso diseñados para exaltar los sentidos. Un espacio puede ser poético pero sólo a partir de las páginas del autor. El hecho de que un poeta galés dedique sus mejores versos a ciertos castillos, ciertas formas y sensaciones atmosféricas ajenas al medio ambiente del trópico, no

significa que todos los galeses encuentren los mismos signos. Si es así entonces sólo puede llamarse una predisposición. Una mentira voluntaria. Si un espacio fuera poético entonces la poesía que brotara de su ambiente tendría que estar circunscrita a determinadas formas y fondos. De igual modo los sentidos. La aseveración de Paz contradice todos los preceptos planteados y seguidos por los poetas griegos, románticos y simbolistas. Aunque no por ello se le debe considerar un poeta de la ciencia, o alguien que promulgue el positivismo como su poética. Al contrario, la cita es una reivindicación del tiempo y el espacio en sí. Dentro del mismo silencio, del vacío, pueden surgir formas que desencadenen el *instante original*. De ahí la importancia de *Blanco* (1967), su poema más hermético y diáfano al mismo tiempo. La blancura como una luz inmaculada que gracias a su brillo ensombrece la misma totalidad. La poética de Paz se funda en los trabajos de introspección.

De igual modo deslinda completamente al poeta de una responsabilidad. No lo hace un hombre superior a nivel moral o espiritual, sin importar que haya muchos casos en la historia que atestigüen lo contrario. La declaración de Paz no es un gesto de humildad hacia el gremio de los poetas, sino la vindicación de la otredad como ese punto donde tiende a materializarse con mayor naturalidad la poesía. Esto también niega el hecho de que los poetas sean hombres superiores a los mortales; seres mucho más vinculados con los dioses. Niega rotundamente que una formación exclusivamente dedicada a la poesía conlleve a la creación de poemas verdaderos. No existe receta alguna que alimente directamente la otredad.

Al contrario, para algunos el don de la poesía no es motivo de ensalzamiento, sino una justificación para ejecutar el ostracismo. En el libro X de *La República* (1983) Platón expulsa a los poetas imitativos por deformar la cultura y la verdad.

La poesía imitativa -dice Platón a Glaucón- nos hace viciosos y desgraciados a causa de la fuerza que da a estas pasiones sobre nuestra alma, en vez de mantenernos a raya y en completa dependencia, para asegurar nuestra virtud y nuestra felicidad. (Platón, 1983, p. 289).

Así la poesía no se erige como un mal moral: piénsese en la fisonomía y conducta deliberadamente escatológica de los románticos y simbolistas, sino que la poesía para Platón es el desequilibrio del argumento, suscita la confusión en la razón. La razón es unidad mientras que la poesía es diáspora: no se limita en un punto sino que trata de tocar todos aquellos detalles y recovecos que la unidad deja en el olvido. Con la poesía no se puede llegar a ningún lado concreto. No es un fin en sí mismo. La poesía carece de una repercusión pragmática, fácilmente asimilable.

Dentro de las degradaciones que implica el pensamiento poético también se menciona la dependencia. El cuerpo y la mente abandonan su tesitura apolínea para dejarse caer en el miasma báquico.

Sólo la poesía tiene el poder de mentir, porque sólo ella tiene el poder de escapar a la fuerza del ser. Sólo ella se escapa del ser, lo elude, lo burla. Un pensamiento desafortunadamente puede llevar

al error, la confusión, a la verdad medio velada, incompleta. Pero mentira, lo que se dice mentira, solamente la poesía. Sólo ella finge, da lo que no hay, finge lo que no es; transforma y destruye. (Zambrano, 2010, p. 30).

Aquí Zambrano presenta la poesía como un vaso comunicante cuyo sentido no se limita únicamente al acto de compartir, de comunicar un fenómeno en cuestión, sino el enrarecimiento. La verdad se basa en realidades palpables, fácilmente discernibles. La verdad significa la concordancia con las cosas: el reflejo más realista que pueda tenerse de la naturaleza; un espejo prístino. Mientras que la poesía puede alimentarse de lo oscuro, de lo que no se ve, de lo que no pasó y lo que no pasará. La poesía es atemporal. Más allá de que todo lenguaje por su propia existencia ya tenga un valor histórico-social, la poesía fácilmente rompe esas cadenas y penetra regiones de la naturaleza donde sólo la mente del hombre puede deslizarse. El lenguaje poético se mueve cómodamente a través de los vasos del hermetismo.

3.2 LA EXPERIENCIA DE LO SAGRADO, POETICO Y LA ANGUSTIA

Dentro del apartado de “Revelación Poética”, parte de *El arco y la lira* donde se centrará la investigación, está el primero de los tres capítulos titulado “La otra orilla”. Sección donde se condensa en mayor medida la teoría de la otredad planteada y desarrollada por Paz, ya que nunca hace una definición concreta del término, pero sí muchos modos y formas de acercarse a ella.

¿Qué es la otra orilla? Así la define el autor:

Adherirse al mundo objetivo es adherirse al ciclo del vivir y el morir, que es como las olas que se levantan en el mar; a esto se llama: esta orilla... Al desprendernos del mundo objetivo, no hay ni muerte ni vida y se es como el agua corriendo incesante; a esto se llama: la otra orilla. (Paz, 2013, p. 122).

La otra orilla, según la tradición filosófica hindú de los Sutas de *Prajnaparamita*, es sabiduría. Es la zona donde se exaltan los sentidos. La unificación del Ser a través del instante original: fundir en un mismo espacio y tiempo todos los tiempos del universo. El hombre se devela, se muestra tal cual es. Deja atrás sus ataduras y se desnuda de todos los conceptos malignos impuestos por la sociedad. Ir a la otra orilla es dar cabida a la transformación. La otra orilla bien puede interpretarse como el concepto de unidad, esa unidad que Novalis tanto ansió.

Previamente Paz realiza una diatriba sobre los arquetipos que dividen a la sociedad: lo sagrado y lo profano. La sociedad no como la actual, la occidental, sino el sistema en general que se emplea cuando determinado grupo de personas viven en un mismo sitio bajo determinados ritos y reglas. Lo profano es esta orilla mientras lo sagrado es la otra. La mayoría, aunque no esté consciente de ello, son preparados para cruzar la otra orilla y llegar al mundo de lo sagrado. Los ritos ya no son ejecutados con la misma fidelidad y creencia, sino que responden más a una necesidad social donde el miedo a la exclusión es mucho más fuerte. El autor menciona el bautismo, y ya que el bautismo pertenece a la tradición judeocristiana, paradigmática entre las otras, por ende han existido cientos de ritos semejantes de iniciación.

Pocos realizan la experiencia del salto, a pesar de que el bautismo, la comunión, los sacramentos y otros ritos de iniciación o de tránsito están destinados a prepararnos para esa experiencia. Todos ellos tienen en común el cambiarnos, el hacernos «otros». De ahí que consistan en darnos un nuevo nombre, indicando así que ya somos otros: acabamos de nacer o de renacer. El rito reproduce la experiencia mística de la «otra orilla» tanto como el hecho capital de la vida humana: nuestro nacimiento, que exige previamente la muerte del feto. Y quizá nuestros actos más significativos y profundos no sean sino la repetición de este morir del feto que renace en criatura. (Paz, 2013, p. 122).

La culminación de este salto no da como resultado el reconocimiento de una enfermedad mental: múltiples personalidades, etc. sino una parte del ser que no se conocía. En el salto se elimina la orfandad. En este capítulo Paz menciona muchos ejemplos y efectos de la revelación religiosa. En cierto modo el salto espiritual es el más común dentro de la cosmovisión humana. Los grandes actos siempre se justifican con un conocimiento sagrado previo. El caso de Jesús, Juana de Arco, o muchos de los asesinos seriales; todos ellos en su particular noción del instante original, su revelación, escucharon las palabras de Dios incitándolos a cometer los actos que se conocen. El hecho de poder abandonar sus antiguos hábitos gracias al salto, a la comunión con el otro, les permite trascender, realizar obras significativas para la humanidad. La posibilidad de dar el salto a través de la poesía es a partir del mismo creador y lector. El poeta llega a la otra orilla tras divisar entre la bruma el *instante original*, mientras que el lector cruza la orilla tras descubrir en lo nombrado por el poeta una parte olvidada de sí, una palabra o secuencia de ritmos que suscitan en su interior al otro. La literatura en

general es un sistema de referencias entre el *otro* del autor y el *otro* del lector. El libro se presenta como la *otra orilla*: dos personas que no se conocen y posiblemente nunca se conocerán se funden en una misma sensación.

Paz no plantea la otra orilla como un lugar en el cual el hombre deba vivir ininterrumpidamente, sino la oscilación entre ésta y la otra es el estado idóneo para preservar y sentir el *instante original*. La dicotomía predominante en éste capítulo es: salir de nosotros mismos hacia la otra orilla y luego regresar a nosotros mismos con nuevo conocimiento, un conocimiento que no aprendimos en el exterior, sino que estaba marchito en nuestro interior, y gracias a determinadas situaciones: sagradas, amorosas, poéticas, se logra desenterrarlo. Para Paz todo conocimiento espiritual brota del propio cuerpo y no se aprende ni aprehende en el exterior. El hombre no llega a la otra orilla para revelarse sino que ya llega revelado a ella. Lo importante del viaje es el viaje mismo no el destino en sí.

María Zambrano, en su libro *Filosofía y Poesía* (2002) reflexiona sobre el tema y llega a una conclusión que coincide con el concepto de otredad, teniendo en cuenta que la publicación del texto por parte de la autora española es de 1939, dieciséis años antes:

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

íntegramente. Porque el hombre, es, y sólo tiene que reconocerlo.
(Zambrano, 2002, p. 31).

Zambrano no se basa en el mito platónico del andrógino para exponer la orfandad del hombre, sino que ella juega con la figura del cuerpo mediante una metáfora de capas para explicar el estado de originalidad. Aún a pesar de que ella no habla de la otredad, pero sí de la poesía, en contraposición a la noción de mentira que se apuntaló sobre esta en el diálogo *La República* de Platón; coinciden en muchos términos, lo cual resulta interesante. Zambrano profundiza en el estado del *ser* en las tinieblas, en esa oscuridad simbólica que se representa en el mito de la caverna. Para los dos hay un pasado íntegro del hombre donde su ser está desprovisto de cualquier atadura; para Paz es el tedio, el ocio, la vida rutinaria, mientras que Zambrano se basa en el concepto de verdad planteado en *La República* donde el logos: razonamiento, inteligencia, equilibrio argumental (pienso en los tres modos de persuasión planteados en la *Retórica* de Aristóteles) ensalzan el equilibrio del hombre, alejándolo del embrutecimiento. La representación negativa del hombre en Zambrano no es el tedio, sino el olvido. Da por sentado que el hombre posee las cualidades para dar el salto paziano. Nunca dice que la poesía sea el medio o método idóneo para conocerse mejor a uno mismo. En otras palabras los dos autores coinciden en el hecho de que cualquier hombre en algún momento puede realizar cierta expresión que pueda calificarse poética. Afortunadamente ninguno de los dos cae en el oprobio de realizar alguna especie de lista o metodología que prepare al hombre hacia lo poético.

El problema reside en la cuestión de qué pasa en lo sagrado. ¿Cómo se siente el hombre al estar en la otra orilla espoleado por el salto? A lo largo de este capítulo Paz

toma como base la obra del autor Rudolff Otto para argumentar el comportamiento del hombre frente a lo divino. Rudolff Otto, teólogo protestante, en su libro *Lo Santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios* (1984), aborda de lleno el concepto de *santo* desde la perspectiva filológica, tomando como base el alemán, el latín y el hebreo. Según su experiencia el concepto de santidad está innegablemente manchado por un valor ético; se le atribuyen valores morales ya que el uso del concepto se ha desvirtuado a nivel internacional y su sentido primigenio se ha olvidado. Ya que el término suscita demasiadas complicaciones referenciales, Otto opta por dilucidar las tribulaciones religiosas a través de un neologismo: lo *numinoso*. Ya que el fenómeno en sí es una incógnita, algo imposible de delimitar y describir a través de los páramos de la razón, Otto justifica la ambigüedad de su concepto a través de una misma ambigüedad: “Nuestra incógnita no puede enseñarse en el sentido estricto de la palabra; sólo puede suscitarse, sugerirse, despertarse, como en definitiva ocurre con cuanto procede del espíritu” (Otto, 1984, p.16). Coincido con la tesis de Otto al mismo tiempo que Paz coincide con él por lo menos cuando el último se refiere a lo poético como algo irreductible, que sólo deviene de sí misma.

Dentro de lo numinoso el filósofo alemán toma como característica primordial el “*mysterium tremendum*”. Aquí nuevamente prepondera lo ambiguo: lo define como un miedo ancestral pero a la vez un acto reflejo. Lo numinoso no recrea el miedo pero sí adopta ciertos comportamientos físicos: arrebatos, sudoración, temblar en devoción; convulsiones en los casos más crónicos. Esencialmente para Otto lo numinoso es la sensación de algo, de alguien, de otro en el exterior del hombre que le produce un sentimiento de dependencia, la cual bautiza con el concepto de “sentimiento de

criatura”. Cito: “Es decir, sentimiento de la criatura de que se hunde y anega en su propia nada y desaparece frente a aquél que está sobre todas las criaturas” (Otto, 1984, p.19). Para Otto el sitio donde se mueven estas figuras es el reino de lo divino: donde lo sagrado y religioso confluye. Tanto Otto como Paz coinciden en el hecho de que la revelación gira en torno a un agente exterior; Otto, que emplea el Antiguo Testamento para ejemplificar la tesis de sus conceptos, reitera el valor de la sumisión, de la subordinación no en pos de la autodestrucción sino la fusión con la totalidad. Paz, en la otredad, sí confirma el valor de un agente exterior pero cuyo territorio reside en la misma esencia del hombre.

La experiencia religiosa es la revelación de Dios, sus agentes, o una fuerza exterior al hombre. La materialización de este “sentimiento de criatura” bien puede ser la iglesia a nivel arquitectónico. Se dice, se sabe, que un rezo dentro de una iglesia es mucho más significativo que un rezo en el exterior; no es que valga menos o su ejecución sea errónea, simplemente a nivel cartográfico existen mayores posibilidades de que la petición llegue a oídos de Dios, o devenga lo numinoso. Por el contrario la poesía como ya se analizó no debe circunscribirse a determinado sitio y forma.

Una coincidencia que plantea Paz respecto a la tesis de Otto es que la experiencia de lo divino: lo otro, el horror y la estupefacción que suscita lo desconocido, no precisamente debe estar relacionado con lo negativo. Puede suscitar tanta felicidad como aburrimiento:

Baudelaire se ha referido a las revelaciones del aburrimiento: el universo fluye, a la deriva, como un mar gris y sucio, mientras la

conciencia varada no refleja sino el golpe monótono del oleaje. Sin embargo, en todos estos estados hay una suerte de marea rítmica: la revelación de la nadería del hombre se transforma en la de su ser. (Paz, 2013, p. 151).

Aun a pesar de que se presta a la confusión, teniendo en cuenta el mote de “maldito” respecto a la obra icónica de Charles Baudelaire: *Las flores malditas*; el precepto no insta a la perdición o el abandono, sino la volatilidad del ser para expresarse a través del cuerpo. El siglo XX, cuya principal característica fue abandonar el mundo de los héroes románticos e infantiles para volcarse en la perdición de los adolescentes, parte del desarrollo humano que hasta entonces la literatura nunca había trabajado precisamente por su algidez, retrata a la perfección el argumento de Paz. No por nada uno de los momentos paradigmáticos del pasado siglo es el Existencialismo; tesis filosófica que se vanagloria de la conciencia de finitud e intrascendencia del cuerpo ante el poder omnipresente de la nada.

Nadie que haya padecido una experiencia semejante a lo sagrado, o la otra orilla, puede negar que en tal momento se crea una conjunción donde lo racional e irracional se une. Mas bien la incursión de lo irracional, ya que la mayoría de los hombres se jactan de vivir racionalmente. El problema, o el punto que para Paz suscita incertidumbre, son los atributos morales que el filósofo alemán le atribuye a su categoría innata de lo sagrado.

Las ideas racionales de lo absoluto, de perfección, necesidad y entidad, y asimismo la de lo bueno como un valor objetivo y de

validez objetivamente obligatoria, no proceden ni se desarrollan de ninguna clase de percepción sensible. Toda «epigénesis», «heterogonía» y demás expresiones de vacilante transacción no hacen más que ocultar el verdadero problema. Acudir al griego es aquí, como ocurre a menudo, la confesión de la propia insuficiencia. Tenemos que prescindir aquí de toda experiencia sensible, para referirnos a aquello que, independientemente de toda percepción, está predispuesto en la razón pura, en el mismo espíritu, como su disposición más primigenia. (Otto, 1984, p. 140).

Lo que en sí busca Paz no es desacreditar la teoría de Otto sino poder establecer las diferencias que hay entre la experiencia religiosa y poética. Si para Otto hay una categoría a priori de lo sublime, lo cual hace que el hombre tenga mayores posibilidades de padecer una experiencia religiosa aún cuando éste no profese ninguna religión, entonces cabe pensar que el hombre también debe tener una categoría a priori, innata de la poesía. En efecto, el hombre aún a pesar de su condición está en relación con las figuras que estructuran la poesía: ritmo e imagen. Mientras que a nivel sagrado no existe una categoría a priori. Tanto la experiencia poética como religiosa son revelación, pero la religiosa necesita la interpretación y jerarquización de un dogma, mientras que la poesía permanece en la esfera de lo corpóreo, estético. Para finalizar la teoría de Otto sobre una categoría a priori Paz retoma el tema de la capacidad o envilecimiento del hombre por sacralizar todo:

En la creación poética pasa algo parecido: ausencia y presencia, silencio y palabra, vacío y plenitud son estados poéticos tanto como religiosos y amorosos. Y en todos ellos los elementos racionales se dan al mismo tiempo que los irracionales, sin que sea posible separarlos sino tras una purificación interpretación posterior. Todo esto nos lleva a presumir que es imposible afirmar

que lo sagrado constituye una categoría a priori, irreducible y original, de la que proceden las otras. Cada vez que intentamos asirla nos encontramos con que lo que parecía distinguirla está presente también en otras experiencias. El hombre es un ser que se asombra; al asombrarse, poetiza, ama, diviniza. En el amor hay asombro, poetización, divinización y fetichismo. El poetizar brota también del asombro y el poeta diviniza como el místico y ama como el enamorado. Ninguna de estas experiencias es pura; en todas ellas aparecen los mismos elementos, sin que pueda decirse que uno es anterior a los otros. (Paz, 2013, p. 141).

Ya que lo sagrado y lo poético comparten rasgos en común, especialmente el aspecto de la revelación, cabe enfatizar sus diferencias.

La experiencia religiosa y poética tienen un origen en común; sus expresiones históricas –poemas, mitos, oraciones, ritos, etc.- son a veces indistinguibles; las dos, en fin, son experiencias de nuestra “otredad” constitutiva. Pero la religión interpreta, canaliza y sistematiza dentro de una teología la inspiración, al mismo tiempo que las iglesias confiscan sus productos. La poesía nos abre la posibilidad de ser que entraña todo nacer. Lo hace asumir su condición verdadera, que no es la disyuntiva: vida o muerte, sino una totalidad: vida y muerte en un solo instante de incandescencia. (Paz, 2013, p. 156).

La religión sistematiza, le atribuye a *alguien* en particular el efecto de la inspiración, de la revelación; mientras que la experiencia poética, según Paz, no categoriza ni jerarquiza la espiritualidad del hombre sino que lo transforma, lo conlleva a un renacimiento. Tanto la poesía como la religión se centran en la revelación. Para Paz los poetas fueron los primeros en advertir y asimilar las similitudes que hay entre lo sagrado, el amor y la

religión. El hilo conductor que recorre estas tres manifestaciones es el arrebato, el frenesí. El hombre se siente separado de sí, diferente, pero al mismo tiempo, en la medida que se recrea a través de ellos, reunifica su ser: llega a la otra orilla, pero pasando previamente por el instante original. Además de la revelación, Paz menciona otro hilo conductor que comparten los tres fenómenos:

En las tres late la nostalgia de un estado anterior. Y ese estado de unidad primordial, del cual fuimos separados, del cual estamos siendo separados a cada momento, constituye nuestra condición original, a la que una y otra vez volvemos. Apenas sabemos qué es lo que nos llama desde el fondo de nuestro ser. Entreveremos su dialéctica y sabemos que los movimientos antagónicos en que se expresa —extrañeza y reconocimiento, elevación y caída, horror y devoción, repulsión y fascinación— tienden a resolverse en unidad. ¿Escapamos así a nuestra condición? ¿Regresamos de veras a lo que somos? Regreso a lo que fuimos y anticipación de lo que seremos. La nostalgia de la vida anterior es presentimiento de la vida futura. Pero una vida anterior y una vida futura que son aquí y ahora y que se resuelven en un instante relampagueante. Esa nostalgia y ese presentimiento son la substancia de todas las grandes empresas humanas, trátase de poemas o de mitos religiosos, de utopías sociales o de empresas heroicas. (Paz, 2013, p. 136).

La otra orilla es una forma de conocimiento: el hombre entabla una conversación trascendental consigo mismo, con lo cual queda vedada parcialmente la sensación de orfandad. En lo sagrado, la orfandad reside precisamente porque el hombre no es un ser individual sino que lo rige su “sentimiento de criatura”, concepto que Otto utiliza para explicar la inmemorial dependencia del hombre respecto a Dios. Depende de él porque

es un ser incompleto; está hecho a semejanza de él pero eso no significa que sea una divinidad, por lo tanto peca, se corrompe, cae en ignominia, y sólo a través de la expiación logra disuadir su sensación de quebranto. Así lo expone:

La categoría de lo sagrado no es una revelación afectiva de esa condición fundamental —el ser criaturas, el haber nacido y el nacer a cada instante— sino que es una interpretación de esa condición. El hecho radical de «estar ahí», de encontrarnos siempre lanzados a lo extraño, finitos e indefensos, se convierte en un haber sido creados por una voluntad todopoderosa a cuyo seno hemos de volver. (Paz, 2013, p. 144).

El problema para Paz respecto a la sensación de completud mediante la experiencia de lo sagrado no es a nivel político ni científico, que usualmente es la trinchera teórica que se suele atacar al mundo religioso; sino ontológico, sobre la ocultación del ser, de la naturaleza misma del hombre. Paz, a través del pensamiento de Martin Heidegger, especialmente *Ser y tiempo* (2009) y *¿Qué es metafísica?* (2003), postula una nueva perspectiva de la revelación de la condición original. La condición original mediante lo sagrado es la dependencia inmemorial del hombre a una divinidad, con lo cual su paso por la tierra es finito pero tras la muerte el hombre regresa a Dios.

Puede concluirse que la experiencia de lo sagrado es una revelación de nuestra condición original, pero que asimismo es una interpretación que tiende a ocultarnos el sentido de esa revelación. Reacción ante el hecho fundamental que nos define como hombres: el ser mortales y el saberlo y sentirlo, la religión es una respuesta a

esa condena a vivir su mortalidad que es todo hombre. Pero es una respuesta que nos encubre eso mismo que, en su primer movimiento, nos revela. (Paz, 2013, p. 145).

En este fragmento Dios es representado como la negación de la muerte; si el hombre viene de Dios, está hecho a semejanza de Dios, resulta un absurdo que desarrolle un miedo mórbido hacia la muerte, pero el problema que detecta Paz a través de esta premisa es que el hombre al saberse infinito tiende a una suerte de vida parasitaria o desprovista de acciones más allá de la agria cotidianidad. Martin Heidegger, en su libro *¿Qué es metafísica?* se ocupa de la pregunta por la nada. Lo ente pertenece al ámbito de lo presencial, de los útiles: aquello que el hombre está acostumbrado a aprehender sin llevar a cabo ningún proceso cognoscitivo o físico previo. Heidegger critica que el pensamiento científico, apoyado al mismo tiempo en el lenguaje metafísico, al erigirse como la institución intelectual más aclamada de Occidente, ha dejado a un lado el estudio de la nada, o se ha limitado a definir la nada como la negación del todo, la negación de “la omnitud del ente” (Heidegger, 2003, p. 64); definición que Heidegger propone no para esclarecer la situación sino para dejar en claro que la ciencia se limita a ver la nada como un reducto o un estado negativo por antonomasia; al igual que en la pregunta por el ser postulada como premisa principal en el tratado *Ser y tiempo*, Heidegger analiza el por qué la ausencia significativa de estudios sobre la “nada” proponiendo que el hombre contemporáneo se basta a sí mismo por medio de lo ente que la pregunta por la nada resulta innecesaria:

Cuanto más nos volvemos hacia lo ente en nuestro quehacer, tanto menos lo dejamos escapar como tal, tanto más le damos la espalda

a la nada. Pero con tanta mayor seguridad nos precipitamos nosotros mismos en la superficie abierta y pública del Dasein. (Heidegger, 2003, p. 73).

Lo negativo en un sentido lógico es el lado anverso de lo positivo; la nada carece de un referente concreto, por lo tanto no es un ente, pero tampoco está separado de lo ente. Antes de explicar la relación de la nada con el ente Heidegger postula que el único medio por el cual el hombre puede descubrir la nada es mediante un temple de ánimo, en éste caso mediante un temple fundamental: la angustia. La principal distinción de la angustia por encima de los otros malestares emocionales es la incapacidad que tiene el Dasein para determinar el origen y forma de semejante padecimiento:

No aludimos a esa frecuentísima inquietud que, en el fondo, no es sino un ingrediente de la medrosidad en que tan fácilmente podemos caer. Angustia es radicalmente distinto de miedo. Tenemos miedo siempre de tal o cual ente *determinado* que nos amenaza en un determinado respecto. El miedo de algo es siempre miedo a algo *determinado*. Como el miedo se caracteriza por esta *determinación* del *de* y del *a*, resulta que el temeroso y medroso queda sujeto a la circunstancia que le amedrenta. Al esforzarse por escapar de ello- de ese algo determinado- pierde la seguridad *para todo lo demás*, es decir, “pierde la cabeza”. (Heidegger, 2003, p. 69).

La angustia carece de asidero, de algún ente determinado, pero esto, lo cual parece abrumador, Heidegger dice que es todo lo contrario: descubrir la nada mediante el temple fundamental radical que es la angustia está envuelta en un halo de tranquilidad. El hombre tiene angustia de... y a... pero nunca concretiza el ente, sino “la

imposibilidad esencial de ser determinado” (Heidegger, 2003, p. 70). No sabe de dónde viene la desazón, el hombre simplemente está así, arrojado en la nada; el filósofo alemán lo corporeiza de la siguiente forma: “Todas las cosas como nosotros mismos se sumergen en una indiferenciación. Pero no como si fuera un mero desaparecer, sino como un *alejarse* que es un *volverse* hacia nosotros” (Heidegger, 2003, p. 70). Por lo tanto la nada parece un estado de quietud privilegiado; el hombre en su vida cotidiana está acostumbrado a relacionarse con el ente, por lo tanto, el que repentinamente, pues Heidegger no propone ningún método o camino por el cual el hombre puede sufrir o gozar la nada; descubra la nada, debe ser una experiencia angustiante como interesante al mismo tiempo.

Con esto hemos obtenido ya la respuesta a la pregunta acerca de la nada. La nada no es objeto ni ente alguno. La nada no se presenta por sí sola, ni junto con el ente, al cual, por así decirlo, adheriría. *La nada es la posibilitación de la patencia del ente, como tal ente, para la existencia humana.* La nada no nos proporciona el contraconcepto del *ente*, sino que pertenece originariamente a la esencia del *ser mismo*. En el *ser* del ente acontece el anonadar de la nada. (Heidegger, 2003, p. 75).

La nada, se acaba de ver, se descubre en la angustia pero no como ente, ni como objeto; la angustia no es una aprehensión de la nada, aunque se nos hace patente en ella. Sólo a base de esta patencia de la nada puede la existencia del hombre comprender la naturaleza abismal de los entes; de ahí que existir significa "estar sosteniéndose dentro de la nada" (Heidegger, 2003, p. 80). Estar sosteniéndose dentro de la nada significa el abandono del fundamento por el abismo: esta dicotomía (*Grund-Abgrund*) será en el

segundo Heidegger¹³ de vital importancia, y será analizada en la investigación en el apartado siguiente. Esto no significa que ahora el Dasein¹⁴ se relacione con los entes a partir de la nada, sino que la crítica que realiza Heidegger es la exposición del hombre acostumbrado a creer que los entes, el mundo óntico, son el verdadero fundamento de su existencia: la política, la religión, el fútbol, etc. en lugar del Ser mismo; el Dasein, por medio del temple de la angustia, de golpe se encuentra en un páramo no desértico, sino nulo, lo más cercano a la inexistencia misma. El hecho de que el Dasein cobre consciencia de la naturaleza falsa de su fundamento, le permite la posibilidad de poder trascender esa barrera de la presencialidad y comprenderse a sí mismo desde la posibilidad innata de ser. Así, es fácil reconocer que el planteamiento ontológico sobre

¹³ Para explicitar más el giro del pensamiento heideggeriano, se citará el libro *Facetas Heideggerianas* (2009) de Ángel Xolocotzi Yáñez: “Sin embargo, a pesar del hilo conductor que atraviesa a Ser y tiempo, la crítica inmediata interpretó la propuesta como irracionalismo, como antropología filosófica o existencialismo. Heidegger mismo detectó que la cercanía de la ontología fundamental a la tradición metafísica de la subjetividad en Occidente podía enturbiar la radicalidad de la propuesta. Esto se deja ver en la perspectiva interpretativa en la que se movió el planteamiento de la existencia: por un lado los modos de apertura, la comprensión y la disposición afectiva, requería un esquema trascendental-horizontal para su ejecución que limitaba las perspectivas ontológicas que abría. Por ello, Heidegger llevará a cabo un <giro> (Kehre) en su pensar que inaugurará lo que Richardson bautizó como el <segundo Heidegger>” (Xolocotzi, 2009, p. 21).

¹⁴ Para comprender exactamente qué significa Dasein, o por qué Martin Heidegger no emplea el concepto hombre, sujeto, se citará el libro *Facetas Heideggerianas* (2009) de Ángel Xolocotzi Yáñez: “El término *Dasein* es, en la tradición filosófica alemana, un sinónimo de «existencia» en sentido común, es decir, en el sentido de nuestro «hay» castellano. La dificultad en la lectura de la obra de Heidegger se halla precisamente en vislumbrar la transformación del sentido en los términos empleados. Ni *existencia* ni *Dasein* refieren ahora al mero estar-ahí de las cosas en cuanto presencia constante. La existencia será el modo de ser del ente que precisamente al hallarse determinado por su estar fuera de sí, por su no estar en sí, se muestra como *Dasein* y no como sujeto. El estar fuera de sí indica que el ser humano inicialmente no está determinado por una interioridad de la conciencia o algo parecido, sino por un *estar abierto*. Precisamente con el uso del término *Dasein*, Heidegger pretende expresar en primer lugar ese estar abierto originario en el ser humano. Aunque la partícula «Da», de *Dasein*, indica también una localización (ahí, aquí), en primer lugar refiere a un estar no espacial. Asimismo, la caracterización del ser humano como *Dasein*, a partir de la existencia, señala que el ser humano en primer lugar no está-ahí presencialmente, sino dispuesto, abierto, para ser. De esta forma, con la caracterización del ser humano como *Dasein*, Heidegger expresa el hecho de que «es propio de este ente el que *con* y *por* su ser éste se encuentre abierto para él mismo» (1997; 35). Esto significa que lo que determina la existencia está dado por la relación de ser del *Dasein*, esto es, que al *Dasein* le va su ser *por* y *con* su ser. Por un lado, lo que le va al *Dasein* es abierto por su ser y, por otro, el modo en el que le va es precisamente *con* su ser. Este doble despliegue de la relación es en el fondo lo que constituye la *existencia*, la cual, al ser entendida sólo a partir de los mencionados modos de apertura de ser, se diferencia radicalmente de todo estar-ahí presencial”.

la nada es una continuación de la analítica existencial desarrollada en *Ser y tiempo*, específicamente la angustia como disposición afectiva fundamental de la aperturidad de mundo. A la vez éste descubrimiento de la nada permite al Dasein diferenciar por vez primera entre vida auténtica e inauténtica. Se debe recordar que una de las grandes premisas de *Ser y tiempo* es el modo inmanente de “caída” que tiene el Dasein en el mundo. Además de ejemplificar el fenómeno de que nadie en la historia ha decidido por sí mismo nacer, y mucho menos en qué condiciones historiográficas, el Dasein arrojado en el mundo cae en un mundo el cual no le pertenece, sino que ya está fundado por una tradición, por una apertura del Ser cuyo claro iluminador abarca y al mismo tiempo oscurece con su sistema referencial; el mundo no está vacío, sino plagado de signos que envuelven al Dasein. Así define Heidegger la “caída”:

El estado de caída en el “mundo” designa el absorberse en la convivencia regida por la habladuría, la curiosidad y la ambigüedad. Lo que antes hemos llamado impropiedad del Dasein recibirá ahora una determinación más rigurosa por medio de la interpretación de la caída. Sin embargo, im-propio o no-propio no debe ser entendido en modo alguno a la manera de una simple negación, como si en este modo de ser el Dasein perdiera pura y simplemente su ser. La impropiedad no mienta una especie de no-estar-ya-en-el-mundo, sino que ella constituye, por el contrario, un modo eminente de estar-en-el-mundo, en el que el Dasein queda enteramente absorto por el “mundo” y por la coexistencia de los otros en el uno. El no-ser-sí-mismo representa una posibilidad *positiva* del ente que, estando esencialmente ocupado, se absorbe en un mundo. Este *no - ser* debe concebirse como el modo de ser inmediato del Dasein, en el que éste se mueve ordinariamente. (Heidegger, 2009, p. 177).

De ahí que la revelación de la nada por medio del temple fundamental de la angustia también le permite discernir al Dasein su condición primera, su modo original de existencia. El Dasein y sus semejantes viven absortos en el miasma semiótico del mundo; todas las estructuras ya están dadas, los caminos trazados, el Dasein cree que su vida está lleno de sentido, pero toda esta armonía se trastoca si sobreviene la angustia.

Para el hombre cristiano, específicamente el prototipo planteado por Rudolf Otto, la nada es una inexistencia; al contrario, el fenómeno más parecido que se puede encontrar es la existencia misma, teniendo en cuenta que el hombre diseñado por los parámetros de la cristiandad es un ser hecho a semejanza de Dios, pero también que tiende a cometer con demasiada frecuencia errores ignominiosos. Paz encuentra en el pensamiento de Heidegger a través de su concepto de la nada una experiencia de la condición original más allá de la religiosa, poética y sexual; a través de la nada el hombre comprende la naturaleza utópica de su búsqueda por el sentido de la vida, eso, el tomarse conciencia de sí mismo, de su finitud, de su libertad de decisiones dentro de lo finito. Lo interesante es que la propuesta de Heidegger en lugar de circunscribirlo dentro de esa oleada de pesimismo post Gran Guerra, la lectura atenta de la “nada” permite comprender que es todo lo contrario: es una reivindicación de la vida misma. La revelación de la soledad suprema que conmina a la reconciliación colectiva.

El “mundo” ya no puede ofrecer nada, ni tampoco la coexistencia de los otros. De esta manera, la angustia le quita al Dasein la posibilidad de comprenderse a sí mismo en forma cadente a partir del “mundo” y a partir del estado interpretativo público. Arroja al Dasein de vuelta hacia aquello por lo que él se angustia, hacia su

propio poder estar-en-el- mundo. La angustia aísla al Dasein en su más propio estar-en-el-mundo, que, en cuanto comprensor, se proyecta esencialmente en posibilidades. (Heidegger, 2009, p. 210).

Lo que busca Paz no es explicar la revelación poética a través del pensamiento de Heidegger, pero sí reconoce en la *nada* del filósofo alemán la posibilidad de vislumbrar la condición original del hombre. El temple fundamental de la angustia no responde a ninguna causa religiosa, política, poética sexual; sino que la revelación de la nada por medio del acceso de la angustia le permite al Dasein comprender que lo que hasta ese momento consideraba como su más fidedigno fundamento, la base de su existencia, es igual de finito e inestable que su propia condición humana. Así lo expone Paz:

Si se considera la muerte como un hecho que no forma parte de nosotros mismos, la actitud estoica es la única posible: mientras estamos vivos, la muerte no existe para nosotros; apenas entra en nosotros, nosotros dejamos de existir: ¿por qué temerla entonces y hacerla el centro de nuestro pensar? Pero la muerte es inseparable de nosotros. No está fuera: es nosotros. Vivir es morir. Y precisamente porque la muerte no es algo exterior, sino que está incluida en la vida, de modo que todo vivir es asimismo morir, no es algo negativo. La muerte no es una falta de la vida humana; al contrario, la completa. Vivir es ir hacia adelante, avanzar hacia lo extraño y este avanzar es ir al encuentro de nosotros mismos. Por tanto, vivir es dar la cara a la muerte. Nada más afirmativo que este dar la cara, este continuo salir de nosotros mismos al encuentro de lo extraño. La muerte es el vacío, el espacio abierto, que permite el paso hacia adelante. El vivir consiste en haber sido arrojados al morir, mas ese morir sólo se cumple en y por el vivir. Si el nacer implica morir, también el morir entraña nacer; si el nacer está

bañado de negatividad, el morir adquiere una tonalidad positiva porque el nacer lo determina. Se dice que estamos rodeados de muerte; ¿no puede decirse, asimismo, que estamos rodeados de vida? (Paz, 2013, p. 149-150).

De esta forma Paz demuestra una interpretación bastante vitalista del concepto de *nada* en Heidegger. Una sencilla extrapolación nos permite comprender que la dicotomía heideggeriana nada-ente es para Paz muerte-existencia. La interpretación de Paz no es en lo absoluto una premisa de superación personal, sino una tentativa del hombre por no renunciar a la esencia de su existencia en aras de promesas divinas más allá de la finitud. Cuando dice que la muerte es inseparable de la vida se recuerda la afirmación de Heidegger sobre la imposibilidad de anular el ente con la nada. En esencia también puede decirse que Paz parafrasea a su modo el pensamiento de Heidegger, con la diferencia bastante clara de que uno es filósofo y el otro es poeta: vasos comunicantes no peleados entre sí, pero sí encaminados hacia distintos fines. Retomando el pensamiento de Martin Heidegger, es precisamente en su libro mítico *Ser y tiempo* (2009) donde expone con mayor profusión y detenimiento técnico la relación del hombre, en éste caso Dasein, no con la nada, sino la muerte.

Pero este no-estar-junto que pertenece a aquella modalidad del estar-junto, el faltar, en tanto que resto pendiente, no sirve en modo alguno para caracterizar ontológicamente el no-todavía que, como muerte posible, forma parte del Dasein. En efecto, este ente no tiene en absoluto el modo de ser de un ente a la mano dentro del mundo. El estar el ente junto, como lo está el Dasein “en su transcurso” hasta haber consumado “su carrera”, no se constituye mediante una “sucesiva” acumulación de entes ya de suyo de alguna manera y en alguna parte a la mano. El Dasein no llega a *estar* junto cuando colma su no-todavía, sino que entonces

precisamente no es más. El Dasein ya existe siempre precisamente de tal manera que cada vez *incluye* su no-todavía. (Heidegger, 2009, p. 240).

Así la muerte no es algo con lo cual el hombre vaya exponiéndose o adhiriéndose, sino que está arraigada en la misma constitución del Dasein; lo cual Paz expresa poéticamente diciendo que cada día el hombre nace y muere al mismo tiempo. El filósofo italiano, Gianni Vattimo, discípulo de Hans-Georg Gadamer, y a la vez éste discípulo de Martin Heidegger, en su libro *Introducción a Heidegger* (2006), define la concepción comprensora de la muerte de la siguiente forma:

El primer aspecto de la muerte que se nos impone es su carácter insuperable. La muerte, a diferencia de las otras posibilidades de la existencia, no sólo es una posibilidad a la cual el *Dasein* no puede escapar, sino que, frente a toda otra posibilidad, está caracterizada por el hecho de que más allá de ella nada más le es posible al *Dasein* como ser en el mundo. La muerte es la posibilidad de la imposibilidad de toda otra posibilidad. La muerte es la posibilidad más propia del *Dasein*: esto se puede ver atestiguado por el hecho de que todos mueren, es decir, que esa posibilidad es co-esencial al *Dasein*-, pero la raíz del hecho empírico de que todos mueren es la circunstancia de que la muerte es la posibilidad más propia del *Dasein* en cuanto lo afecta en su mismo ser, en su esencia misma de proyecto, mientras que cualquier otra posibilidad se sitúa en el interior del proyecto mismo como su modo de determinarse. (Vattimo, 2006, p. 49).

Paz no postula la experiencia poética como una comunión colectiva, sino personal: otra vía que conduce al encuentro con nosotros mismos. Por lo tanto comprendemos que para Paz la *nada* de Heidegger no es sólo una exposición de los constituyentes del ser, sino otra vía de conocimiento: mucho más hondo, acaece sobre sí mismo, prescindiendo de cualquier agente exterior.

La experiencia poética es un abrir las fuentes del ser. Un instante y jamás. Un instante y para siempre. Instante en el que somos lo que fuimos y seremos. Nacer y morir: un instante. En ese instante somos vida y muerte, esto y aquello. (Paz, 2013, p. 155).

Si el temple fundamental radical que es la angustia revela la nada, y por lo tanto sólo ahí, en ese encontrarse, el Dasein comprende su constitución como arrojado hacia la muerte, eyectado; entonces la poesía es un nombrar trascendental de nosotros mismos. A través de la cotidianidad, de la realidad presente la poesía no nos muestra cosas nuevas, sino cosas, fenómenos, sensaciones, que siempre habían estado ahí pero envueltas bajo un manto alquímico. Para Paz la experiencia poética es la revelación de nosotros mismos. La experiencia poética al pertenecer al lenguaje, la cual en un sentido puro no está subordinada por el yugo de algún dogma, hace que la experiencia que sufre el poeta o el lector no esté encaminado hacia ningún fin concreto, y mucho menos un fin moralizante. Es un salto al que no se le exige una ubicación de caída, medida, pero sí se le reconoce el origen: el lenguaje ordinario vuelto verso; el lenguaje ordinario metamorfoseado por la alquimia en apariencia simple del ritmo, la imagen, y cómo la conjunción de estos dos vértices hacen que el mundo apolíneo de la conceptualización

se resquebraje y borbotee por un instante que es todos los instantes el fragor de los sentidos.

3.3 LA INSPIRACIÓN POÉTICA

El tercer y último capítulo del apartado *Revelación Poética* está centrado en la Inspiración. Como se puede ver con la mayoría de los conceptos, la época, la sociedad, la moda, son factores determinantes a la hora de modificar el nombre pero no su verdadera esencia. En este caso el concepto de inspiración, desde los griegos hasta la actualidad postmoderna sí ha cambiado, pero nadie ha formulado una respuesta concreta que suscite la aceptación general. Una respuesta que sacuda todos los cimientos, que reivindique su esencia y en lugar de añadir nuevas capas de misticismo, formule una verdad absoluta. Todo lo contrario, cada vez que se habla del tema es innegable que haya un discurso adyacente donde corra la ironía, el escepticismo. No es un problema en sí de la poesía, aunque tampoco de la filosofía, mas bien parece en ocasiones que se debe recurrir a planos científicos como la biología o neurología, con lo cual se cimienta aún más el dejo de ignominia que hay detrás del tema pues ni la misma ciencia es capaz de responder. Lo interesante de la cuestión, el punto clave que utiliza Paz para desarrollar su argumentación en torno a la inspiración, es que el poeta sencillamente no puede ser poeta fuera de las palabras. La profesión, o mas bien el ser poeta, el serse a través de la poesía, no es un carnet, una etiqueta, o cualquier parafernalia similar donde la identidad de un hombre se reduce a un pedazo de mica; sino un proceso heterodoxo, peculiar, donde el ser del hombre se funde o enrarece con la esencia de las palabras. Sólo en la medida que la palabra en el mismo punto de creación deja de ser simple signo

lingüístico para adoptar un manto superior, mítico, entonces el hombre es poeta, y sólo allí, no antes ni después, puede surgir esa voz misteriosa que susurra el guión perfecto.

Además, la operación poética es inseparable de la palabra. Poetizar consiste, en primer término, en nombrar. La palabra distingue la actividad poética de cualquier otra. Poetizar es crear con palabras: hacer poemas. Lo poético no es algo dado, que esté en el hombre desde su nacimiento, sino algo que el hombre hace y que, recíprocamente, hace al hombre. Lo poético es una posibilidad, no una categoría a priori ni una facultad innata. Pero es una posibilidad que nosotros mismos nos creamos. Al nombrar, al crear con palabras, creamos eso mismo que nombramos y que antes no existía sino como amenaza, vacío y caos. (Paz, 2013, p. 167).

La modernidad por encima de todas las épocas es el momento de la historia en que el hombre se deslinda de la naturaleza para refugiarse en su propio yo: una morada crítica por excelencia. La modernidad, que para Paz data a mediados del Siglo XVIII, es la época de la razón por excelencia, por lo tanto el poeta, en lugar de ser un hombre sensible que se deja llevar por el susurro mágico del bosque, que se deleita con el fragor ancestral del vino, es alguien que trabaja mediante la voluntad. El hombre moderno es un ser desprovisto de a prioris: carece de facultades innatas hacia lo poético y sacro.

Por lo tanto el concepto de inspiración es en sí un fenómeno que contradice plenamente los avatares de la modernidad. Todo aquél que crea en la inspiración no puede ser otro más que un retrógrada, un snob, o simplemente un ridículo. Esto no quiero decir que en la antigüedad la inspiración fuese un hecho más de la cotidianidad, sino un enigma. Paz lo dice de la siguiente forma: “Para los antiguos, la inspiración era

un misterio; en cambio, para nosotros, un problema que contradice nuestras concepciones psicológicas y nuestra misma idea del mundo.” (Paz, 2013, p. 160). Por lo tanto la inspiración en la modernidad no es otra cosa más que un desliz, o una forma deliberadamente antigua para designar un comportamiento más de la razón; comportamiento esquivo, pero el cual acaece en la mente.

Una manera de resolver los problemas consiste en negarlos. Si la inspiración es un hecho incompatible con nuestra idea del mundo, nada más fácil que negar su existencia. Desde el siglo XVI comienza a concebirse la inspiración como una frase retórica o una figura literaria. Nadie habla por boca del poeta, excepto su propia conciencia; el verdadero poeta no oye otra voz, ni escribe al dictado: es un hombre despierto y dueño de sí mismo. La imposibilidad de encontrar una respuesta que explicase de veras la creación poética se transforma insensiblemente en una condenación de orden moral y estético. Durante una época se denunciaron los extravíos a que conducía la creencia en la inspiración. Su verdadero nombre era pereza, descuido, amor por la improvisación, facilidad. Delirio e inspiración se transformaron en sinónimos de locura y enfermedad. (Paz, 2013, p. 162).

La principal importancia de *El arco y la lira* es que siempre trata de resolver los problemas de la poesía a través del lenguaje, y en ocasiones a través de la poesía misma. Ya hemos analizado el concepto de la otra orilla, el instante original, y las semejanzas físicas y cognoscitivas que guardan con el arrebató religioso, el arrebató sexual, y la revelación de la *nada* en Heidegger. Lo cual todo desemboca en la otredad: el descubrimiento de un nuevo yo dentro uno mismo. Para Paz el punto máxime de la otredad, donde todas las voces del hombre se multiplican y en ocasiones tienden a correlacionarse de forma extraordinaria y misteriosa entre sí, es el poetizar: el nombrar,

el instaurar por medio de la poesía. Entonces lo que debe estudiarse para que el fenómeno de la inspiración resulte menos fatigoso, es el momento mismo de creación: el instante original. La brecha donde el hombre desciende o asciende a través del lenguaje.

Lo poético no está en el hombre como algo dado, ni el poetizar consiste en sacar de nosotros lo poético, como si se tratase de «algo» que «alguien» depositó en nuestro interior o con lo cual nacimos. La conciencia del poeta no es una caverna en donde yace lo poético como un tesoro escondido. Frente al poema futuro el poeta está desnudo y pobre de palabras. Antes de la creación el poeta, como tal, no existe. Ni después. Es poeta gracias al poema. El poeta es una creación del poema tanto como éste de aquél. (Paz, 2013, p. 168).

Si el hombre está deslindado del lenguaje, de la poesía, no puede sufrir la inspiración, y mucho menos considerarse poeta. Todo esto resulta la mar de interesante pero tampoco resuelve el problema de dónde y cómo proviene lo poético. Ya Paz mencionó que la cabeza no es ninguna clase de receptáculo místico donde las palabras idóneas se almacenan sólo esperando el instante en que deban chisporrotear. Por ende también debemos pensar que no existe ningún lugar poético por excelencia. Con lo cual vemos que lo poético no está dentro ni fuera. Pero un problema que inexorablemente se debe contemplar es que todos los ejemplos vistos hasta ahora invariablemente remiten a la cualidad intrínseca del hombre; cómo él, a través de la otredad, concilia la existencia de sus otros yo. La pregunta medular es ¿De dónde vienen las palabras? ¿Cómo es que el poeta convierte el lenguaje ordinario en lenguaje poético? ¿Acaso la inspiración no es

una voz ajena, sino un filtro el cual pule o reivindica el valor de las palabras?

Contumaz, Paz responde de la siguiente forma:

El poeta no la saca de sí. Tampoco le viene del exterior. No hay exterior ni interior, como no hay un mundo frente a nosotros: desde que somos, somos en el mundo y el mundo es uno de los constituyentes de nuestro ser. Y otro tanto ocurre con las palabras: no están ni dentro ni fuera, sino que son nosotros mismos, forman parte de nuestro ser. Son nuestro propio ser. Y por ser parte de nosotros, son ajenas, son de los otros: son una de las formas de nuestra «otredad» constitutiva. (Paz, 2013, p. 178).

Somos en el mundo. Ser-en-el mundo. Esta frase irremediablemente nos remite a uno de los existenciales constitutivos del *Dasein* de Martin Heidegger. El ente eyectado, arrojado, el ser-ahí. Si Paz toma como base algunos puntos de *Ser y tiempo* y específicamente *¿Qué es metafísica?* para desarrollar su teoría sobre la *revelación poética*, entonces en el apartado de la *inspiración* nuevamente retoma la brecha, o la terminología del filósofo alemán. Ya que una de las principales dificultades que el lector de habla hispana tiene ante la filosofía de Heidegger, más aun cuando se trata de *Ser y tiempo*, es su terminología técnica, la cual la mayor de las veces son neologismos, o emplea conceptos que desarrolla etimológicamente: las raíces del alemán que la misma lengua contemporánea difiere, es importante mencionar que la lectura que hizo Octavio Paz de *Ser y tiempo* no puede ser otra más que la primera traducción hecha al español: 1951, por el filósofo español José Gaos. Paz no dice *ser* sino *somos*. En la segunda traducción de *Ser y tiempo*, hecha por Jorge Eduardo Rivera C. la cual se utiliza en la presente investigación traduce la constitución de ser del *Dasein* como *estar-en-el-*

mundo en lugar de *ser-en-el-mundo*. Respecto a la relación de Paz con el filósofo alemán el escritor Evodio Escalante en su libro *Las sendas perdidas de Octavio Paz* (2013), realiza en uno de los ensayos que componen la obra¹⁵ una reconstrucción bibliográfica de Paz en su regreso a México tras varios años de representar al país en el extranjero como diplomático. Lo interesante de éste ensayo es la radiografía que realiza el autor sobre el interés en la Fenomenología que tuvo el México intelectual de los años 50's; por lo tanto la inclusión del pensamiento de Heidegger en el libro de Paz se traduce lícitamente como un reflejo de la época, la necesidad de permanecer actualizado respecto a los avances del pensamiento europeo, sin olvidar por supuesto que gráficamente la ensayística de Paz siempre se ha caracterizado por su amplio eclecticismo. Así lo menciona Evodio Escalante:

Si el impulso tanto “formal” como “material” para escribir este libro le viene a Paz de los distintos libros y ensayos que Reyes dedicó al fenómeno literario, así como de su generosidad al proporcionarle una “subvención”, el impulso intelectual a mi modo de ver determinante lo recibe del maestro Gaos. Aunque Paz nunca fue formalmente su alumno, y no se le suele incluir entre sus discípulos, se sabe que asistió a algunas de sus clases y resulta indiscutible que sin su portentoso esfuerzo como traductor de *El ser y el tiempo*, y de la “moda” heideggeriana propiciada entre nosotros por este acontecimiento, el libro de Paz no habría adquirido la forma que tiene. (Escalante, 2013, p. 135).

¹⁵ *El camino de Paz hacia El arco y la lira*.

Por lo tanto, si la poética de Paz respecto a la creación literaria a través de la inspiración no comparte el imaginario del mundo griego antiguo, ni la oscilación del pensamiento de Novalis sobre la ciencia y la magia, sí encuentra en la terminología de Heidegger el concepto que justifica la ambigüedad espacial de la inspiración. En términos más concisos para Paz la inspiración no es una representación óptica, sino ontológica; no es algo aprehensible, ya que el mismo lenguaje cotidiano no lo es. Tampoco es una creación de nuevas palabras; las palabras que brotan de la inspiración no son palabras aisladas la cual el hombre almacene en algún sitio *ex profeso* literario. Aún así si tal receptáculo poético existiese entonces la inspiración sería una paradoja. La principal característica de la inspiración, la que hace que haya dos bandos: aversión-admiración, es el enigma de su origen, ya no a nivel espacial sino también temporal. En otras palabras: la inspiración, más allá de las fuentes que se despliegan alrededor del monte Helicón donde el poeta bebe el agua sagrada, es un fenómeno súbito, inesperado, toma al hombre por sorpresa y lo vuelve otro. Es un acto involuntario, más allá de cualquier ley o regla. Paz expone esta paradoja cuando habla en un par de páginas sobre los experimentos que desarrolló y practicó el movimiento Surrealista: “época del automatismo, la autohipnosis, los sueños provocados y los juegos colectivos” (Paz, 2013, p. 173). Todos ellos, aún a pesar de que revelaron una condición de la consciencia y el azar, lo cual justificadamente puede relacionarse con la teoría de la sincronicidad de C. G. Jung o David Peat, termina siendo desde el principio “un falso” problema, ya que la acción que origina que el hombre lleve a cabo esa clase de experimentos es la razón, el uso de la voluntad. Así, inmerso en esta contradicción, Paz recurre a Heidegger:

Esta decisión no brota de una facultad separada, voluntad o razón, sino que es la totalidad misma del ser la que se expresa en ella. La

premeditación es el rasgo determinante del acto de crear y la que lo hace posible. Sin pre-meditación no hay inspiración o revelación de la «otredad». Pero la pre-meditación es anterior a la voluntad, al querer o a cualquiera otra inclinación, consciente o inconsciente, del ánimo. Pues todo querer y desear, según ha mostrado Heidegger, tienen su raíz y fundamento en el ser mismo del hombre, que es ya y desde que nace un querer ser, una avidez permanente de ser, un continuo pre—ser—se. (Paz, 2013, p. 175).

Otro rasgo que fundamenta que Paz se haya apoyado en la única traducción de *Ser y tiempo* hasta entonces existente en México, es el empleo del concepto *pre-ser-se* en lugar del propuesto por Eduardo Rivera con *anticiparse-a-sí*. Ahora veamos qué significa esto para Heidegger:

El Dasein es un ente al que en su ser le va este mismo ser. El “irle” se ha aclarado en la estructura de ser del comprender en cuanto proyectante estar vuelto hacia el más propio poder-ser. Este poder-ser es aquello por mor de lo cual el Dasein es en cada caso tal como es. El Dasein, en su ser, ya se ha confrontado, cada vez, con una posibilidad de sí mismo. El ser libre *para* el poder-ser más propio y, con ello, para la posibilidad de la propiedad e impropiedad, se muestra con originaria y elemental concreción en la angustia. Pero, estar vuelto hacia el poder-ser más propio significa ontológicamente que en su ser el Dasein ya se ha *anticipado* siempre a sí mismo. El Dasein ya siempre está “más allá de sí”, pero no como un comportarse respecto de otros entes que *no* son él, sino, más bien, en cuanto está vuelto hacia el poder-ser que él mismo es. A esta estructura de ser del esencial “irle” la llamamos el *anticiparse-a-sí* del Dasein. (Heidegger, 2009, p. 213).

Con el cotejo de las traducciones se percibe inmediatamente un horizonte de claridad donde antes, Paz a través de Gaos, había una onda de hermetismo involuntario. Pre-ser-se se entiende como un estadio anterior al ser, lo cual, si tal páramo existe, entonces el *Dasein* mismo tampoco es, con lo cual resulta imposible realizar análisis de cualquier índole. El exponer esta disparidad semántica, que no es nimia, sino de una importancia tal que se trasluce en el no o sí comprender lo que realmente trata Heidegger de estudiar sobre el Ser, también nos sirve para ver que el análisis de Paz sigue siendo correcto, aunque no concreto. El *Dasein* está en-el-mundo proyectado en sus posibilidades, estas, aunque sean insignificantes, o carezcan de valor ante la mirada del gran público, son una relación con su ser-mismo, con su posibilidad de ser. Paz relaciona el concepto “pre-ser-se” como una disposición innata del *Dasein* de moverse hacia el Ser, comprendiendo así el ser óptico, como algo dado, como una presencia; mientras que Heidegger, cuando habla de anticiparse-a-sí menciona que el *Dasein* ya ha vislumbrado y está siendo en su posibilidad más propia. El *Dasein* se proyecta sobre una naturaleza afín a él: afín a su disposición afectiva. Por lo tanto no es una cualidad a priori de voluntad sino la posibilidad de comprender que ninguna de las posibilidades que nos ofrece la vida son concretas. Esto quiere decir que el *Dasein* no se estanca en un horizonte el cual presupone reviste de sentido total su existencia, sino que permanece continuamente abierto, siempre a la espera de poder desarrollarse más dentro de las probabilidades que le esperan.

Pero no debemos olvidar algo importante: Paz no es filósofo, sino poeta, y como poeta que trata de explicar los vericuetos de la creación poética apoyándose en el

pensamiento de otros, entonces tiene su propia interpretación, su propio crisol. Antes de citar a Paz citaré nuevamente a Evodio Escalante, quien repara en el uso particular de Paz sobre el “ser”:

Ser, en este orden de ideas, es ser otro, es advenir, es trascenderse a sí mismo en el orden de las posibilidades más propias. Es volverse receptor al llamado de la existencia. Pero es también –en la interpretación de Paz– acceder al lenguaje, y dejarse llevar por los vientos de la inspiración, que serían al fin constitutivos del ser. Cuando Paz señala que la creación poética es a la vez un ejercicio de libertad y de la decisión de ser, un modo de trascenderse que tiene el hombre de cara a la otredad, de seguro va un poco más lejos que Heidegger en lo concerniente al asunto del lenguaje. (Escalante, 2013, p. 136).

Es cierto, cuando Paz habla de posibilidades propias del hombre no habla del Ser que habla Heidegger, sino del ser a través de la palabra, y superar la cotidianidad mediante la poesía. Todos tienen el lenguaje pero pocos tienen la poesía, aún así la poesía está dentro de éste lenguaje, y por lo tanto la posibilidad de que la inspiración acontezca sólo podrá ser posible mediante esta vía. Esta capacidad de transformación mediante la poesía no es una valoración mística del lenguaje, sino una condición ya dada en el hombre, no un a priori, pero sí una posibilidad inmanente. Para Paz el lenguaje es una posibilidad trascendental de transformación. Transformación en otro: así en la otredad, en la contemplación y conocimiento de nosotros mismos, pero siendo otros surge esa nueva voz que nos habla de aquellos que ya habíamos visto y oído pero ahora, bajo ese filtro, todo parece tener lugar: se posiciona con tal destreza y celeridad que la sensación de unidad apenas dura un instante: el instante original. La poesía y los efectos

contradictorios que suscita en el hombre son la prueba irrefutable de que el lenguaje no se limita a ser un simple medio de comunicación. Paz así define su concepto de hombre mediante las palabras:

Lo distintivo del hombre no consiste tanto en ser un ente de palabras cuanto en esta posibilidad que tiene de ser «otro». Y porque puede ser otro es ente de palabras. Ellas son uno de los medios que 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». (Paz, 2013, p. 180).

El filósofo alemán Martin Heidegger, además de sus trabajos sobre fenomenología, ontología, historia de la metafísica, también tiene ensayos memorables dedicados a la poesía, específicamente la obra y persona de Friedrich Hölderlin. Para poder comprender la esencia de la poesía primero debemos comprender la esencia del lenguaje, y cómo estos dos fenómenos en lugar de contradecirse se compaginan de forma singular. Antes que nada debemos abordar la noción que tiene Heidegger de la poesía, cuya principal premisa reside en el hecho de que esta no es una expresión artística, de mero entretenimiento, o expresión lingüística relativamente adornada que el hombre común tiende a consumir cuando su vida diaria le permite un respiro; no, no lo es, sino que es el fundamento de la existencia histórica de un pueblo. Así dice en *Arte y Poesía*: “La poesía es el lenguaje primitivo de un pueblo histórico” (Heidegger, 2012, p. 120). Esta idea, en apariencia confusa, sólo podrá comprenderse en la medida que primero asimilemos cuál es la función que desempeña el poeta en el mundo.

El ser sólo pudo comenzar a ser desde el momento mismo del lenguaje, no antes ni después. La esencia del hombre reside en el lenguaje. Para el hombre el dar nombre a las cosas es el medio que le permite ser consciente del mundo y conocerse a sí mismo. La manifestación máxima del lenguaje es el habla, cuya base principal no es el lenguaje, sino la Poesía. El hecho de que se ponga con mayúsculas “poesía” no responde a un error tipográfico, sino que cuando Heidegger habla de poesía con mayúsculas no se refiere a la expresión artística la cual comúnmente se escribe en verso, sino a una forma fundamental de acontecer. Gianni Vattimo, en su *Introducción a Heidegger* diferencia la “Poesía” de la “poesía”:

También en este caso, Heidegger llega al concepto de poesía como esencia de las artes guiado por la palabra: la obra, como puesta por obra de la verdad, y, por lo tanto, como apertura del ente en su totalidad, no proviene del ente sino que proviene de la nada del ente; la obra es novedad radical, es decir, creación. Crear, inventar, imaginar, excogitar es uno de los significados del verbo alemán *dichten*, del cual deriva la palabra *Dichtung*, poesía. *Dichtung* es pues ante todo creación, institución de algo nuevo. (Vattimo, 2000, p. 111).

Con lo cual comprendemos que para Heidegger la Poesía no sólo es más importante que el lenguaje, ya que le antecede, sino que la esencia del lenguaje es la Poesía. Esto quiere decir que la apertura del mundo se da fundamentalmente en el lenguaje, donde no hay lenguaje no hay apertura del ente, y por lo tanto el *Dasein* no tiene la posibilidad de aprehenderlos. El lenguaje es el fundamento de la historia; no puede haber historia sin lenguaje, el hombre crea la historia, y la poesía es el fundamento de la historia. Esto

significa que cuando el Dasein está arrojado en-el-mundo (estar-en-el-mundo) ya hay de por medio un lenguaje el cual temple su modo de aprehender los entes; esto no se refiere a una ideología, ni a nivel social y tampoco familiar, sino lingüístico. El lenguaje es un sistema cuyas estructuras internas constriñen la visión del Dasein, aunque no de forma negativa. He ahí que las diferencias fundamentales entre un país y otro sea precisamente que sus hablantes se proyectan desde una lengua distinta. La gran diferencia que hay entre las artes plásticas con la poesía (aquí en su sentido literario) es que las primeras trabajan desde una materia ya dada, desde un ente ya físicamente asible: “la arquitectura y la escultura acontecen ya y sólo en lo patente del decir y el nombrar” (Heidegger, 2012, p. 97) mientras que la poesía trabaja en la misma apertura del mundo que ha fundamentado el Dasein con el lenguaje:

El lenguaje mismo es Poesía en sentido esencial. Pero puesto que el habla es aquel acontecimiento en el que por primera vez se abre el ente como ente para el hombre, por eso mismo, la poesía, en sentido restringido, es la Poesía más originaria en sentido esencial. Así, pues, el habla no es Poesía porque es la poesía primordial, sino que la poesía acontece en el habla porque esta guarda la esencia originaria de la Poesía. (Heidegger, 2012, p. 97).

Ya hemos hablado sobre el valor que Heidegger le atribuye a la poesía mencionándolo como una creación que dista de ser un mero adorno o entretenimiento sensible para las clases privilegiadas: pensar en el papel del poeta de la corte; por lo tanto, ya que la poesía esencial acontece en el habla, entonces no toda habla es creativa, instauradora. El habla cotidiana se proyecta sobre una apertura ya dada: se limita a compartir el

conocimiento y uso de los entes intramundanos. Fenómeno de la comunicación que Heidegger describe en *Ser y tiempo* como habladuría, curiosidad y ambigüedad:

El escuchar y el comprender quedan de antemano fijos en lo hablado en cuanto tal. La comunicación no hace “compartir” la primaria relación de ser con el ente del que se habla, sino que todo el convivir se mueve en el hablar de los unos con los otros y en la preocupación por lo hablado. Lo que le interesa es que se hable. El haber sido dicho, el *dictum*, la expresión, garantiza la autenticidad del habla y de su comprensión, así como su conformidad con las cosas. Y, puesto que el hablar ha perdido o no ha alcanzado nunca la primaria relación de ser con el ente del que se habla, no se comunica en la forma de la apropiación originaria de este ente sino por la vía de una *difusión y repetición de lo dicho*. Lo hablado en cuanto tal alcanza círculos cada vez más amplios y cobra un carácter autoritativo. La cosa es así, porque se la dice. La habladuría se constituye en esa repetición y difusión, por cuyo medio la inicial falta de arraigo se acrecienta hasta una total carencia de fundamento. (Heidegger, 2009, p. 189).

De esta forma no sólo queda más claro la diferencia medular entre un simple decir comunicativo y un decir poético. La poesía, ya que acontece cooriginariamente con el habla, siempre se mantiene fundamentada en una relación honda con el ente aprehendido. La única forma en que la poesía pueda sufrir un fenómeno parecido a la “habladuría” sería la misma interpretación, no personal, sino realizar una interpretación tras la interpretación de alguien más. De ahí que la poesía, o la literatura misma, posean mayores posibilidades de trascendencia en el lector cuando éste lleva a cabo una experiencia personal, hasta cierto punto libre de prejuicios teóricos. Por lo tanto nos

queda claro que no toda hablar es creación; el lenguaje en su sentido práctico no es otra cosa más que comunicación, desarrollándose desde una apertura ya abierta. Cuando Heidegger habla de “habladuría” habla de las frases hechas, preconcebidas, o frases adverbiales: aquellas frases que si se analizan individualmente su conjunto resultará absurdo. Toda sociedad, toda lengua tiene sus frases hechas: son síntomas de arraigo hacia cierto imaginario, pero al mismo tiempo una forma bastante pedestre y superficial de comunicación. Heidegger dice que no debe entenderse esta forma de caída del Dasein como algo peyorativo, ya que en sí esta forma del lenguaje no impide la comunicación, al contrario, la facilita a nivel colectivo. La habladuría es todo lo contrario a una relación personal con el lenguaje; y ya que una de las experiencias más hondas que puede tener el hombre con su lengua es la poesía, entonces resulta clara la sentencia que hace Heidegger a través de Hölderlin cuando dice: “El lenguaje como el más peligroso de los bienes” (Heidegger, 2010, p. 64). Es precisamente en su libro *Los himnos de Hölderlin: “Germania” y “El Rin”* (2010) donde aborda más a fondo esta innata peligrosidad. Sí, el hombre a través de la Poesía (dichtung) instaaura y fundamenta la existencia histórica de un pueblo, pero el lenguaje, en lugar de permanecer en ese estadio de originalidad, deviene en la “apariencia”:

El lenguaje, que originariamente fundamenta al *Ser*, está entregado a la fatalidad de la necesaria caída, al achatamiento de la degradada charlatanería (Gerede) de la que nada puede escaparse, precisamente porque aparenta, en su modo de decir –en que caso de que hubiera un decir –que el ente es aludido y aprehendido. Decir una palabra esencial significa, en sí, consignar también esta palabra al ámbito de la falsa interpretación, del abuso y del engaño, a la peligrosidad del efecto inmediatamente opuesto de su determinación. Cada cosa, la más pura y la más oculta, así como la

más común y la más banal, puede ser reducida a una expresión del habla de uso corriente. (Heidegger, 2010, p. 66-67).

El término “charlatanería” que expone éste libro es simplemente otra traducción de que lo Eduardo Rivera en *Ser y tiempo* tradujo como “habladuría”; considero que “habladuría” es una traducción mucho más acorde al pensamiento de Heidegger ya que no rebasa el campo semántico del lenguaje, de lo hablado, mientras que “charlatanería” expande su campo referencial más allá del ámbito lingüístico. Heidegger reconoce que todo pueblo, aún a pesar de que se mantenga contumaz en la esencia fundadora por el decir poético, en algún momento forzosamente debe recaer, o caer definitivamente. Por lo tanto hay un reconocimiento tácito de que el hombre no puede ser inmanentemente en el decir poético; forzosamente debe haber momentos del día en que el hombre se limite a llevar a cabo el lenguaje como un instrumento de comunicación. Hasta aquí Heidegger ha hablado de la Poesía (*dichtung*) como instauración fundamental, pero también ve en la poesía (expresión artística) una forma privilegiada del decir: “La peligrosidad del lenguaje es su determinación esencial más originaria. Su esencia más pura se despliega inicialmente en la poesía. Ella es el lenguaje originario de un pueblo” (Heidegger, 2010, p. 67). La poesía aún a pesar de que utiliza palabras cotidianas, o esquemas morfológicos indispensables para la comunicación: preposiciones, conjunciones, etc. nunca, o al menos dentro de aquellos que han vislumbrado una experiencia inenarrable mediante la literatura, osarían reducirla a ese ámbito mercantil.

Para ahondar profundamente en la concepción que Heidegger tiene de la poesía, y cómo el poeta se comporta respecto a ella, se analizará el libro *Los himnos de Hölderlin: “Germania” y “El Rin”* (2010); Heidegger no sólo reflexiona sobre la vida y

obra del poeta, sino a través de varios conceptos y postulación de “temples fundamentales” se corrobora la teoría de que los poemas tardíos de Hölderlin, descubiertos por Norbert von Hellingrath, convirtieron a este no un representante significativo del romanticismo sino el poeta más valorado del Nazismo¹⁶.

El análisis que realiza Heidegger de la poesía de Hölderlin sirve para ejemplificar la noción que él tiene de la esencia del lenguaje, y cómo el decir original, la poesía, se convierte en el fundamento histórico de un pueblo. Cuando Heidegger habla de pueblo habla del pueblo que menciona Hölderlin en su poema “Germania”, pero ya que ese título es el nombre con que en la antigüedad se le conoció a lo que actualmente conocemos como Alemania, y ya que Heidegger denomina a Hölderlin como “el poeta de los alemanes”; entonces es lícito pensar que Heidegger ve en el poeta una especie de profeta, un portador de voz.

1. Hölderlin es el poeta del poeta y de la poesía. 2. Junto con ello Hölderlin es el poeta de los alemanes. 3. Dado que Hölderlin es esto oculta y dificultosamente, poeta del poeta como poeta de los alemanes, por lo tanto, él todavía no ha devenido poder en la historia de nuestro pueblo. (Heidegger, 2010, p. 215).

Para poder comprender lo que para Heidegger es el poeta, primero debemos comprender lo que es el decir esencial, original, la poesía, y cómo esta, ya que no es un adorno, se relaciona de forma determinante con la existencia de un pueblo.

¹⁶ Una lectura superficial de los himnos tardíos de Hölderlin, pero especialmente una lectura delimitada en un marco histórico donde el concepto de “espíritu alemán” no se refiere a las viejas tradiciones cartografiadas por el trabajo filológico de Herder, sino el fanatismo racial, sí lo pueden catapultar hacia cierto campo ideológico; lo cual responde simplemente a la necesidad de cierta crítica alemana por encontrar en las voces poéticas de su pueblo un respaldo ancestral, míticamente ario, cuando una de las principales imágenes de la poesía de Hölderlin es ese páramo bucólico donde los dioses griegos se deslizan en una Alemania todavía medieval.

Escuchamos ya que el Dasein histórico de los pueblos, su ascensión, apogeo y ocaso, surgen de la poesía y de ésta, el auténtico saber en el sentido de la filosofía; y de ambas, la realización del Dasein de un pueblo en cuanto pueblo, a través del Estado: la Política. Ese originario tiempo histórico de los pueblos es, por tanto, el tiempo del poeta, el pensador y del estadista, es decir, de aquellos que auténticamente fundan y fundamentan el Dasein histórico de un pueblo. Ellos son los auténticos creadores. (Heidegger, 2010, p. 57-58).

Para comprender lo relativo al fundamento primero debemos regresar a la noción que tiene de lenguaje: el lenguaje es el acontecimiento fundamental de la existencia histórica; en el acontecer del lenguaje el mundo se abre provisto de sentido, o como dice Gianni Vattimo: “el lugar en que acontece el ser como abrirse de las aperturas históricas en las que está lanzado el Dasein” (Vattimo, (2006), p. 113). Por lo tanto la poesía lleva a cabo la instauración del ser, el desocultamiento de los entes (*Lichtung*), y en ese acontecer el poeta nombra lo sagrado, la tierra, y por ende el modo cómo los entes históricamente se dan al Dasein.

Respecto a esta capacidad instauradora fundamental del poeta en su decir esencial, Luis A. Rossi, en su ensayo *Hölderlin como clave secreta de la nación alemana*, incluido en la antología *Martin Heidegger: La experiencia del camino* (2009), editada por Alfredo Rocha de la Torre, dice lo siguiente:

La palabra alemana Sage (leyenda) también puede ser traducida por «tradición». El poeta instaura el ser de una existencia histórica porque funda una tradición en su decir, trayendo a la palabra el proyecto. La existencia recibe consistencia y se vuelve histórica en

la tradición. La instauración del ser por el poeta es el instante fundador de lo que en *Ser y Tiempo* llamaba el «haber sido» (Gewesen) del Dasein. La palabra que se vuelve tradición es el fundamento de la existencia histórica de un pueblo, su esencia, una esencia que deviene y es el horizonte de sentido de esa existencia, aquello que en obras anteriores denominó un «mundo espiritual». (VV.AA, 2009, p. 377).

Sólo a través del concepto de “tradición” comprendemos la importancia que tiene el poeta para la historia de un pueblo, aquello que Heidegger denomina como “la voz del pueblo”. Es en el pequeño ensayo *Hölderlin y la esencia de la poesía*, incluido en el libro *Arte y Poesía*, donde Heidegger expone la capacidad del poeta para nombrar.

El poeta nombra a los dioses y a todas las cosas en lo que son. Este nombrar no consiste en que sólo se prevé de un nombre a lo que ya es de antemano conocido, sino que el poeta, al decir la palabra esencial, nombra con esta denominación, por primera vez, al ente por lo que es y así es conocido como ente. La poesía es la instauración del ser con la palabra. (Heidegger, 2012, p. 115).

Por lo tanto la Poesía es el modo de hacer manifiesto aquello que ya está ahí pero velado de cierta manera para el existir cotidiano. Con lo cual la Poesía es el proyecto donde los entes cobran sentido, instaurando ese sentido en la palabra: es el nombrar por vez primera. Recordemos que el nombrar en Octavio Paz es la principal cualidad de la poesía: no un nombrar fundador a nivel histórico, pero sí un nombrar original a partir de lo ya dado, de los objetos que se mueven diariamente alrededor del hombre. La poesía como vehículo nominativo en Paz es de una cualidad alquímica: transforma la nulidad

en trascendencia. Aquí Paz habla del poeta en sentido personal, individual, mientras que la noción que le atribuye a la poesía de Hölderlin, que es la poesía más adecuada para comprender la idiosincrasia germánica, es a nivel colectivo. Por lo tanto Hölderlin al menos desde su análisis no es ese poeta romántico que trabaja desde la subjetividad, sino que trabaja para cimentar y orientar la historia del pueblo alemán. Una interpretación bastante heterodoxa pero interesante. Así, para comprender posteriormente las otras cualidades que Heidegger le atribuye al decir poético, es necesario contextualizar el tiempo histórico del poema “Germania”, que para el filósofo alemán sirve de metáfora para ejemplificar la dicotomía del *Dasein* en el conocimiento de su finitud y el *Dasein* caído en la habladuría.

Luis Alejandro Rossi, a través del poema Germania, sintetiza así el contexto histórico desde el cual trabaja Heidegger para desentrañar otras cualidades de la Poesía y el poeta.

La tierra fue desacralizada porque los dioses han huido de ella. Habitar no es una simple instalación en un lugar. Cuando los dioses «habitaron» la tierra, ella fue sacralizada. La pérdida de su carácter sagrado es su transformación en un *stock* de mercancías, en una pura disponibilidad para un fin técnico. (VV.AA, 2009, p. 377).

Esta disyuntiva que se sitúa en el pueblo alemán le permite a Heidegger develar una cualidad de suma importancia para el poeta cuyo decir es fundador: su capacidad de “entre” (*Zwischen*).

Así, la esencia de la poesía está encajada en el esfuerzo convergente y divergente de la ley de los signos de los dioses y la voz del pueblo. El poeta mismo está entre aquéllos, los dioses, y éste, el pueblo. Es un “proyectado fuera”, fuera en aquel *entre*, entre los dioses y los hombres. Pero sólo en este *entre* y por primera vez se decide quién es el hombre y dónde se asienta su existencia. (Heidegger, 2012, p. 122).

Nuevamente se deja en claro que la función del decir fundador va más allá de todos los parámetros que hasta entonces se había tenido de la Poesía, y cómo el poeta a través de su decir original extrae su esencia de la misma. En ese caso podemos ahora comprender que el poeta es un hombre diferente a los demás porque tiene la capacidad que fundar un pueblo a través de su decir, su decir se vuelve tradición, y esta tradición se vuelve la apertura por la cual la voz del pueblo se comprende en sus posibilidades; pero el pueblo, o la comunidad instaurada por ese decir, no permanece extática, sino que necesita una identidad o un signo que las vuelque en una posibilidad colectiva.

Ahora se comprende que la esencia de un pueblo está determinada por su decir esencial: el fundar. El sentido identitario de una comunidad está regida por la tradición, que en éste caso es su lenguaje. Antes de abordar de lleno lo que para Heidegger es el lenguaje, que será el momento en dónde pueda establecerse un vínculo entre el pensamiento del filósofo alemán y la poética de Paz; primero debe exponerse lo que para Heidegger significa pueblo, comunidad, Estado, y así a la postre será mucho más sencillo poder analizar la importancia que tiene el temple fundamental y la experiencia del Dasein del hombre como “diálogo”. Es nuevamente a través del ensayo de Luis A. Rossi donde se encuentran los claros que iluminan el devenir de la investigación:

Toda vez que Heidegger utiliza los términos «comunidad» y «pueblo» los entiende de manera inmediata en el sentido de «nación». La idealización de la figura del poeta presentada en el curso supone que si queremos explicar la identidad colectiva, el hecho originario es la idea de nación como comunidad de sentido compartido. Sólo una comunidad que puede considerarse a sí misma como nación constituye una existencia histórica. El ser instaurado por el poeta deviene nación en la tradición y la misión de un pueblo. Ello es posible, como acabamos de ver, porque Heidegger considera que la nación no tiene una historia en el sentido usual de la palabra: esta comunidad de sentido fue fundada, pero su fundación no puede ser computada en el tiempo, sino que remite a una palabra y a un tiempo esenciales. El tiempo del origen de los «pueblos históricos» y, por tanto, el tiempo de su «mundo espiritual» es un tiempo esencial. (VV.AA, 2009, p. 388).

El punto más importante de convergencia entre el concepto de inspiración propuesto por Paz, con la hermenéutica de Heidegger analizando la poesía tardía de Hölderlin, es el concepto de *Temple Fundamental*. Por supuesto que en ningún momento Heidegger utiliza la palabra inspiración para desarrollar su idea, al contrario, aprovecha en cualquier momento para recordar que no guarda el menor parecido con las emociones, la psicología, sino que es un “lugar metafísico” (Heidegger, 2012, p. 196). A modo de introducción Heidegger se pregunta cuál es el posicionamiento del poeta; ¿Desde dónde habla? ¿Cómo ese lugar en específico permite que el poeta discerna el lenguaje de los dioses, y lo instaure en poesía? En los ejemplos que toma de la obra de Hölderlin en repetidas ocasiones aparece la figura del monte, las montañas. Se habla de un lugar geográfico, con lo cual podemos pensar que Heidegger trata de realizar un análisis sobre la noción mítica de la naturaleza, al modo de Robert Graves, pero no es así. Cito: “En

vez de entender que el lugar y el “ahí” desde el cual habla el poeta sólo son experimentados desde la completa orientación del acontecer del decir poético”, (Heidegger, 2012, p. 80). ¿A qué se refiere con el acontecer poético? Infiero que es el lenguaje, tomando en cuenta que el hombre sólo puede ser a través del mismo. Así, debemos preguntarnos qué es el temple, cómo funciona el temple, y específicamente cuál es la relación del temple no con la poesía, sino el poeta.

No hemos considerado aún que la voz del decir debe ser definida, que el poeta habla desde un temple, el cual de-termina el fundamento y el suelo y que templea todo el espacio sobre y en el cual el decir poético instauro un ser. Pero con temple fundamental no queremos decir una evanescente acentuación sentimental que solamente acompaña al decir, sino que el temple fundamental abre el mundo, el que recibe –en el decir poético– el cuño del Ser. (Heidegger, 2010, p. 80).

El Temple Fundamental en Hölderlin, con lo cual comprendemos que todos los grandes poetas, o todos los grandes poetas visionarios poseen su propio temple; es, según Heidegger, lo sagrado, el duelo, la patria y la huida de los antiguos dioses. Si nos aproximáramos a la poesía desde una perspectiva convencional, lícitamente podríamos decir que tales fundamentos no son más que los temas capitales que hay en la poesía de Hölderlin, la piedra angular, tópicos centrales, o cualquier imagen paradigmática. Así *La Patria* dentro del poema no es la manifestación de un estado emocional identitario por parte de la voz que habla en el poema, sino un “lugar metafísico” del Ser, o como el mismo Heidegger dice:

Esta patria no tiene ninguna necesidad de que le atribuyan tonalidades afectivas, porque es ella quien temple, y temple de un modo más inmediato y permanente cuando el hombre está radicalmente abierto al ente, en un temple fundamental. (Heidegger, 2010, p. 87).

Por ende comprendemos que el hombre no es aquel que construye la identidad de un pueblo a través de sus acciones, sino que con el decir fundador del poeta éste, o ellos pueden llegar a fundar sobre lo ya fundando una patria. Toda la relación que los hombres tienen con los entes parte del claro instaurado por el decir esencial del poeta; ese decir fundador parece ser el claro el cual guía el devenir de un pueblo. Para comprender el origen del temple primero debemos recordar que Hölderlin presiente la huida de los antiguos dioses, con lo cual el pueblo queda eximido de divinidad; un pueblo no puede vivir sin deidades, por lo tanto el poeta en su decir fundamental, cuyo decir está templado por el temple fundamental, trata de asir la señales de los dioses huidos y traerlos de vuelta en un nuevo fundamento. Con esta noción podemos comprender que el temple fundamental no revela a los entes, como el mundo compuesto por útiles que el Dasein contempla en su caída, sino abre el mundo desde el decir poético. En otras palabras: es una revelación ontológica, no óptica. Con el decir poético no es que los hombres del pueblo desarrollen una visión diferente sobre los entes ya dados, ya aprehendidos por el lenguaje cotidiano, sino que el poeta, al gozar de un estadio privilegiado que le permite discernir la huida de los dioses, con lo cual el pueblo se encuentra en estado de “indigencia” (abandono), posee la capacidad de fundamentar un nuevo decir original. Por lo tanto se instaura una nueva relación del Dasein con el

Ser. Respecto a esta posible dualidad que suscita el análisis de los temples, Ángel Xolocotzi Yáñez en su libro *Fundamento y abismo: Aproximaciones al Heidegger tardío* (2011), reflexiona al respecto:

De modo que si lo que está en juego es la diferencia ontológica, Heidegger abre la posibilidad de acceso no sólo al ámbito óptico del descubrimiento de los entes mediante la comprensión afectiva, sino al ámbito ontológico de la apertura de ser y mundo mediante temples que él llama “fundamentales” (Grundstimmung). El carácter fundamental de temples como la angustia no se halla paradójicamente en que destaquen algo así como un fundamento, al contrario, estos abren la totalidad del Dasein en su fondo, precisamente sin fundamento. (Xolocotzi, 2011, p. 77).

El temple toma lo originario, el decir originario, lo cual es, por lo que hemos visto hasta ahora, la esencia de las cosas: la palabra poética vuelta tradición. En sí lo que busca el temple no es templar al poeta, o su decir, o templararlo de tal modo que quede circunscrito en cierta forma y fondo ¿Pero entonces qué hace el Temple? ¿En qué reside su valor relacionado con el decir poético?

El temple no representa nada, sino que transporta nuestro Dasein a la relación templada con los dioses en su ser-así-y-asá. Mas en tanto que los dioses dominan el Dasein histórico y al ente en total, el temple nos inserta, simultánea y propiamente desde el éxtasis transportante a las relaciones que crecen con la tierra, el paisaje y la patria. El temple fundamental es pues, simultáneamente, *transportante* hacia los dioses e *insertante* en la tierra. En tanto que

de esta forma el temple fundamental templa, inaugura absolutamente lo ente en cuanto tal, y –en verdad- esta inauguración de la patencia de lo ente es de tal modo originaria que, en virtud del temple, quedamos engarzados y enlazados en el ente inaugurado. Esto quiere decir: no obtenemos de cualquier parte representaciones de los dioses, a cuyo representando y representar dotamos de afectos y sentimientos, sino que el temple en cuanto transportante-insertante inaugura el recinto al interior del cual, recién, algo puede llegar a ser propiamente re-presentado. (Heidegger, 2010, p. 127).

Todo Dasein arrojado en el mundo tiene un temple, una visión, una forma como se encuentra en las diversas situaciones comprensivas (aquí debemos recordar que para Heidegger el comprender del Dasein como existenciario no es un conocimiento teórico, empírico, sino el conocimiento cooriginario que tiene el Dasein del “ahí”, de sus posibilidades determinadas por la finitud); por lo tanto el temple fundamental del poeta, al tener conciencia de los dioses, y más aún de la peligrosidad que desencadena el lenguaje mediante su uso en la cotidianidad, a través de la “habladuría”, “curiosidad” y “ambigüedad”, es reinstaurador. A través del temple fundamental de la poesía Hölderlin hace posible el “nuevo inicio”. Así, entendemos que el temple no es una emoción superior, un nirvana, sino un claro abridor, una apertura fundamental del poeta donde es transportado a los dioses: el lenguaje secreto y la tierra: la voz del pueblo, y con esa revelación es capaz de fundamentar la existencia histórica de un pueblo. A través del decir que tiene el poeta en su temple fundamental la existencia histórica de un pueblo ya está definida; su decir, al ser original, establece una nueva relación con los entes, una nueva “verdad”. Esta nueva verdad instaurada por el poeta es el claro del Ser donde los entes se dan de determinada forma al Dasein.

Con lo que cuenta Hölderlin en su poema titulado “Germania”, sabemos que el pueblo alemán sufre la penuria de verse en la contemplación de los Dioses huidos. Como ya se sabe el análisis hermenéutico que realiza Heidegger no se centra en los valores literarios o estéticos de la poesía del poeta romántico, sino que extrae ciertos fragmentos los cuales le permiten desarrollar su teoría sobre la preeminencia de la técnica en la modernidad; lo cual hace que el hombre en lugar de devenir desde el alumbramiento del Ser, se mantiene en lo presencial, en lo ya dado y asimilado de los entes. El hecho de que los dioses hayan huido es una metáfora que expone la costumbre que ya tiene la sociedad de no sólo vincularse por medio de la técnica, sino que la técnica misma es la que determina las posibilidades del Dasein. Xolocotzi menciona que el temple fundamental de la angustia, el cual Heidegger ya plantea desde *Ser y tiempo*, pero con mayor hondura en *¿Qué es metafísica?*, le permite descubrir al hombre la ausencia de fundamentos ónticos en los cuales creía que se desarrollaba su existencia. Fundamentos ónticos los cuales pueden pensarse como la absorción que tiene el hombre hacia el trabajo, hacia las instituciones públicas o privadas; al reparar que sin ellas su existencia es nada, carece de sentido, de fundamentos, entonces el hombre vislumbra la angustia. El problema, o una de las aperturas en las cuales puede desarrollarse el Dasein sin que con ello sea o implique un problema para él, es el modo en que se desarrolla en el abandono del ser de forma natural. El Dasein es caída por excelencia: de golpe se ve envuelto en un sistema de significados y símbolos que la aprehensión presencial de los entes contribuye a perdurar. Así, si el Dasein cae desde el principio en la habladuría, entonces también existe la posibilidad de que un pueblo se rija bajo el mismo sistema. Entonces, ¿qué significa cuando Heidegger habla de que la tierra fue desacralizada cuando los dioses huyeron de ella? Luis A. Rossi responde de la siguiente manera: “La

pérdida de su carácter sagrado es su transformación en un stock de mercancías, en una pura disponibilidad para un fin técnico” (Rossi, 2009, p. 375).

Ahora cabe preguntar cómo un pueblo histórico, que en un momento fue fundado por el decir esencial de un poeta visionario como Hölderlin, cayó en el olvido del ser. Entre los comentarios críticos que realiza sobre su propia obra, una de las grandes condensaciones sobre su propio pensar es el libro *Carta sobre el “Humanismo”* (2000), donde reconoce el problema de la sociedad y el olvido del ser a través del concepto de desterramiento.

El desterramiento así pensando reside en el abandono del ser de lo ente. Es la señal del olvido del ser, a consecuencia del cual queda impensada la verdad del ser. El olvido del ser se anuncia indirectamente en el hecho de que lo único que el hombre considera y vuelve siempre a tratar es lo ente. Como al hacer esto el hombre no puede evitar tener una representación del ser, también el ser se explica solamente como “lo más general” de lo ente, y que por ende lo abarca por completo, o como una creación del ente infinito o como lo hecho por un sujeto finito. Simultáneamente, y desde tiempos remotos, el “ser” aparece en lugar de lo “ente”, y viceversa, los dos se mezclan y envuelven en una extraña confusión todavía impensada. (Heidegger, 2000, p. 278-279).

Si en *Ser y tiempo* el objeto de estudio es la pregunta por el ser a partir de la analítica existencial del Dasein, entonces en los cursos impartidos sobre la obra de Hölderlin el objeto de estudio es el “pueblo alemán”. El análisis sobre la obra de Hölderlin apenas roza la crítica literaria, para ser mas bien una metodología sobre la fundación histórica

de un pueblo cuyos pilares esenciales sean el habitar poético y pensante. La muerte es para el Dasein el conocimiento existencial que le permite comprender la ausencia de absolutos, y por lo tanto la seriedad pero al mismo tiempo libertad con la cual debe proyectarse en sus posibilidades más afines; proyecto el cual está determinado por el decir instaurador del poeta. El Dasein no puede moverse donde sea, sino que dentro de la apertura abierta por su Ser: el lenguaje. Así el lenguaje no es un sistema que maniat el devenir del Dasein en sus posibilidades más propias, sino la posibilidad de poder expandirse dentro de esas mismas posibilidades. Esto nos recuerda que el lenguaje para Heidegger no es algo dado, algo que el Dasein adquiriera a cierta edad o tras la adquisición de cierto conocimiento, sino que está con él desde el principio, desde su “caída”, desde la fundación del Ser, pero en especial desde que el hombre “es diálogo”.

Somos un diálogo. ¿Cómo se relacionan mutuamente diálogo y lenguaje? En el diálogo acontece el lenguaje, y este acontecer es propiamente su ser. Nosotros somos: un acontecimiento lingüístico, y este acontecer es temporal, pero no sólo en el sentido externo en que el tiempo –que transcurre según un comienzo, duración y término– es, en cada caso, temporalmente mensurable, sino que el acontecimiento lingüístico es el inicio y fundamento del tiempo auténticamente histórico del hombre. (Heidegger, 2010, p. 71).

A través del lenguaje el ser de las cosas se da al Dasein. En *Ser y Tiempo* se postula al Dasein arrojado, caído en un mundo lleno de signos; cae en esa especie de miasma conceptual que es la habladuría, cae en un sistema referencial el cual ya está determinado por un claro de Ser que le antecede; sólo a través de la poesía, no en el

sentido de Dichtung sino poesie, el Dasein podrá revelar un uso del lenguaje que anula al mismo tiempo cualquier prurito de utilidad técnica. Son las palabras las que le procuran ser a la cosa, antes de que la cosa se convierta en útiles. Cuando Heidegger habla de un acontecimiento temporal nos recuerda que el Ser no es una entidad supra temporal que ha existido desde los confines más recónditos del tiempo, sino que acontece desde un claro que es el decir fundador del poeta. A partir del análisis que realiza de la diferencia ontológica y óptica del Ser se puede pensar esta diferencia como la historia del Ser; en éste caso es la historia del Ser del pueblo alemán, y lo justifica argumentando que una de las mejores maneras de comprender el fundamento del mundo griego es desde el decir instaurador de su poeta por antonomasia: Homero. Así, los poetas visionarios también pueden comprenderse como desocultadores del Ser, y el Ser tampoco puede entenderse como una entidad supra espacial que alumbró el ser de las cosas de cada pueblo histórico. Al contrario, el leitmotiv principal que se encuentra en las páginas que Heidegger le dedica a Hölderlin es la reinstauración del “nuevo inicio”, de la esencia de lo alemán. Pero para entender más a fondo cuál es la relación que tiene el lenguaje con el ser habrá que recordar la máxima que propone Heidegger en *Carta sobre el “Humanismo”*:

El pensar se limita a ofrecérsela al ser como aquello que él mismo le ha sido dado por el ser. Este ofrecer consiste que en el pensar el ser llega al lenguaje. El lenguaje es la cara del ser. En su morada habita el hombre. Los pensadores y poetas son los guardianes de esa morada. Su guarda consiste en llevar a cabo la manifestación del ser, en la medida en que, mediante su decir, ellos la lleven al lenguaje y allí la custodian. (Heidegger, 2000, p. 259).

El Dasein, aún a pesar de vivir en la habladuría más recalcitrante, por su sólo “ahí” ya habita dentro del lenguaje. Como es sabido Heidegger, ya desde *Ser y tiempo*, emplea la expresión *Existenz* no en el sentido de un estar-ahí, sino en el de la relación que mantiene el Dasein con el ser: “el hombre sólo se presenta en su esencia en la medida en que es interpelado por el ser” (Heidegger, 2009, p. 323). Por otro lado Heidegger emplea en *Carta sobre el “Humanismo”* la expresión *Ek-xistenz* para designar el carácter “extático” del Dasein. Este carácter “extático” indica el estar dentro-fuera del Dasein en el “claro del ser”. Por medio de esta expresión es lícito encontrar una reinterpretación de la conocida afirmación de *Ser y tiempo*: “La ‘esencia’ del Dasein consiste en su existencia” (Heidegger, 2009, p. 42). “Existencia” no significa “realidad efectiva” u “objeto”, como en la tradición ontológica de la presencia, sino el extático estar dentro de la verdad del ser. Heidegger elude sistemáticamente cualquier determinación de la “esencia” del hombre en términos de sujeto, persona, alma, conciencia, etc., en beneficio de una primacía del ser. El tropo de la *Lichtung* (alumbramiento del ser; alumbramiento en el sentido de instaurar el modo en que los entes se dan al Dasein) quiere evitar una concepción del hombre como un “sujeto” que se refiere a “objetos”. Por lo tanto, el comportamiento primigenio del Dasein ya está desde siempre dentro del lenguaje, pero no como una situación causal, sino un punto de advenimiento apropiador donde las categorías lógicas como sujeto-objeto no sólo son incorrectas, sino reduccionistas para comprender la relación que tiene el Dasein con el lenguaje más allá del útil: expresión, significación. Para ahondar más sobre éste fenómeno, citaré un artículo de Gustavo Cataldo Sanguinetti, cuyo título reza: *El habitar poético. La crítica de Heidegger a los humanismos históricos* (2007).

Hagamos notar que Heidegger no dice que el ser sea la “causa” o el “fundamento” del lenguaje, sino que el lenguaje es la correspondencia (Entsprechung) con el ser. Es esta correspondencia la morada del ser humano. El ser humano habita en la correspondencia con ser. La expresión “Entsprechung”– del verbo sprechen, hablar, conversar y el prefijo ent, “con”- se traduce por conveniencia, equivalencia, concordancia, correspondencia. Se trata de una expresión que implica relación, pero no una relación de antecendencia o precedencia apodíctica, sino una correspondencia; un “ser de acuerdo con”. Esta imposibilidad de definir el lenguaje en términos causales es una exigencia que surge precisamente del abandono de la interpretación instrumental: si el lenguaje ya nos es más un simple medio de conocer o de expresar, sino que es aquello que nos constituye y en lo cual siempre de antemano estamos, entonces no es posible tomar una “distancia” objetiva frente a él. Sucede como con la casa: la casa en la cual moramos y vivimos, no es algo ante lo cual nos podamos enfrentar como ante un objeto o un ente más, sino como una realidad que por su cercanía resulta inobjetivable. Es claro, por consiguiente, que el modelo sujeto-objeto tampoco funciona en el caso del lenguaje. En todos los casos, ya se trate del propio Dasein, del mundo, del ser, de la palabra o de la técnica, es el paradigma sujeto-objeto el que debe ser superado. La superación del humanismo es simétrica a la superación de la metafísica: el hombre no es un sujeto, ni el ser un simple objeto. (Sanguinetti, 2007, p. 23).

Ahora que ya comprendemos que el lenguaje no es un útil, una vía expresión que sirve para extraer ciertos acontecimientos interiores del hombre, sino el estadio fundamental el cual le permite articular y comprender al Dasein su existencia en el mundo; entonces vemos en el concepto dialogístico que propone Heidegger a través de Hölderlin cómo ese interpelar mediante el diálogo no es los unos a los otros, sino el Dasein con el

lenguaje mismo. Cabe enfatizar que éste diálogo no es una visión crítica, filológica o lingüística de la lengua, sino el modo en cómo los entes se determinan en relación al Dasein bajo la verdad fundada por el Ser, por el decir instaurador del poeta y el pensador. Así también podemos decir que el lenguaje pertenece al Dasein en la medida que el Dasein pertenece al lenguaje. Nosotros disponemos de él pero él también dispone de nosotros. Esto quiere decir que el pensamiento, aún a pesar de que se jacte de ser libre, en cierto modo está maniatado por la gramática y las implicaciones semánticas de la lengua. La lengua es un sistema abierto, vivo, y por ende diferente a los otros sistemas. Así cada lenguaje condiciona la visión del mundo que tiene el hombre, y es también mediante el lenguaje que el hombre cobra consciencia de su pertenencia a determinado pueblo histórico; de ahí que la poesía del poeta romántico alemán funda una tradición en su decir.

Desde que somos un diálogo, el hombre ha experimentado mucho, y nombrado muchos dioses. Hasta que el habla aconteció propiamente como diálogo, vinieron los dioses a la palabra y apareció un mundo. Pero, una vez más, importa ver que la actualidad de los dioses y la aparición del mundo no son una consecuencia del acontecimiento del habla, sino que son contemporáneos. Y tanto más cuanto que el diálogo, que somos nosotros mismos, consiste en el nombrar los dioses y llegar a ser el mundo en la palabra. (Heidegger, 2006, p. 114).

En el segundo apartado de la investigación realizada se abordó las relaciones tipográficamente obvias entre la obra fundamental de Heidegger publicada en 1927: *Ser y tiempo*, y ciertos conceptos utilizados por Paz para explicar los vericuetos de la revelación poética; pero el punto central de la investigación es el concepto de

inspiración en la poética de Octavio Paz, y cómo el poeta mexicano encuentra en el análisis hermenéutico de Heidegger la posibilidad de localizar ese estadio del hombre que Heidegger supo descubrir cuando mostró al lenguaje no como una herramienta más del hombre destinada a forjar la cultura, la personalidad, o cualquier atavío sociológico que cada determinado tiempo tiende a modificarse; sino una parte indivisible de sí, una parte fundamental y a la vez guía desde-hacia la relación que el hombre (para Paz) o el Dasein (Heidegger) guarda con el Ser. Gracias a los estudios de Evodio Escalante, autor previamente citado, podemos saber cuáles son los libros que el poeta mexicano pudo leer en español de la obra del filósofo alemán, y también los libros que ya circulaban en el mundo hispanoamericano cuando la primera edición de *El arco y la lira* salió a la luz: 1956. Como ya se ha mencionado antes, las referencias hacia *Ser y tiempo*, *¿Qué es metafísica?* y *Kant y el problema de la metafísica* son tipográficamente señalables entre las páginas dedicadas a la *Revelación poética*. Por lo tanto se permite aventurar la hipótesis de que Octavio Paz no tuvo acceso en el momento de la concepción y escritura de *El arco y la lira* a los libros y textos sueltos que Martin Heidegger le dedicó a la obra de Hölderlin. Evodio Escalante, en su libro *Las sendas perdidas de Octavio Paz* menciona el acervo heideggeriano que el lector mexicano tuvo en sus manos alrededor de 1953, el año del regreso a México de Octavio Paz tras su labor como diplomático en la India, y el mismo año que recibe la subvención de Alfonso Reyes para escribir su libro sobre la “experiencia poética”:

Diversos indicios sugieren que al redactar *El arco y la lira* (1956), en efecto, Paz había leído todo lo que se podía leer de Heidegger en español en aquel entonces, y acaso un poco más. Además de las referencias a *El ser y el tiempo*, que son me parece las más

importantes, hay signos que indican que Paz también conocía *¿Qué es metafísica?*, *Kant y el problema de la metafísica*, las *Aclaraciones sobre la poesía de Hölderlin*, *El origen de la obra de arte*, y *De la experiencia del pensamiento*. (Escalante, 2009, p. 135).

Evodio Escalante menciona el libro *Aclaraciones sobre la poesía de Hölderlin*; lo cual de inmediato derrumba la hipótesis sobre los libros que Paz leyó de Heidegger, pero la lectura que se ha hecho del libro en comparación a los otros textos que el filósofo le dedica al poeta romántico, en específico los dos empleados para el análisis: *Los himnos de Hölderlin: "Germania" y "El Rhin"*, así como *Hölderlin y la esencia de la poesía*, permiten decir que el estudio que realiza el filósofo en estos dos textos supera en creces la profundidad de análisis realizado en el primero. Aún así, más allá de los pormenores del subjetivismo, aunque Octavio Paz haya leído esos libros de Heidegger en traducciones al inglés o al francés, lo más importante es que no se nota la presencia de esos textos en su propio texto; debe recordarse que los ejemplos que da Paz de la obra de Heidegger son fácilmente discernibles, de ahí el cariz de la aseveración.

Los especialistas en Heidegger siempre hablan del filósofo alemán en secciones o periodos: primer o segundo Heidegger, o lo que el mismo filósofo de la Selva Negra denominó como su giro (Kehre)¹⁷. El primero se refiere a todos aquellos textos y conferencias previos a la publicación de *Ser y tiempo*, con la inclusión de sus dos obras

¹⁷ Es precisamente en un su ensayo *Carta sobre el Humanismo* (2000) donde Heidegger reconoce la problemática de "lenguaje" que tuvo durante la elaboración de *Ser y tiempo* para escribir su tercer y último capítulo; conflicto que lo llevaría a verse en la necesidad de buscar un lenguaje que ya no se apoyase en el mismo fundamento metafísico de la tradición filosófica precedente: "Allí se produce un giro que lo cambia todo. Dicha sección no se dio a la imprenta porque el pensar no fue capaz de expresar ese giro con un decir de suficiente alcance ni tampoco consiguió superar esa dificultad con ayuda del lenguaje de la metafísica" (Heidegger, 2000, p. 270).

inmediatamente posteriores, las cuales aseguran aún perdura el análisis fenomenológico del maestro Edmund Husserl; el segundo Heidegger, ese Heidegger “místico” o “esotérico” es aquél que brilla por su ausencia en las páginas que Paz le dedica a la experiencia poética. Ausencia que francamente se lamenta ya que es el momento en el pensamiento de Heidegger que la filosofía de Nietzsche y el decir poético pensante-fundante de Hölderlin se vuelven las piedras angulares de su reflexión. Así resulta previsible pensar que el influjo que hubiera tenido este segundo Heidegger “poético” habría sido de mayor ayuda o mayor crítica por parte de Paz que el análisis que realiza Heidegger en *Ser y tiempo del lenguaje*¹⁸, el cual no es en lo absoluto un análisis caduco, pero sí incompleto teniendo en cuenta que una de las principales características del pensamiento de Heidegger tras su “giro” es el análisis ontohistórico en lugar de la ontología fundamental. Aún así, también debe remarcarse que las cualidades fundacionales que Heidegger le atribuye a Hölderlin no son en lo absoluto una novedad. Paz, gran conocedor de la poesía, también gran admirador de la poesía mística de Novalis, y aún más conocedor del auge que tuvo las obras de Claude Lévi-Strauss en la segunda mitad del Siglo XX, no debió ignorar las interpretaciones antropológicas que versan sobre el poeta situándolo en la misma esfera que el sacerdote, chamán, e incluso gobernante de un pueblo. La diferencia medular es que Heidegger no hace antropología, sino que se apoya en el decir visionario de Hölderlin (ya dependerá de la recepción del lector determinar hasta qué punto cree que Heidegger ve en el poeta una suerte de voz pre nazi), para criticar o señalar ese alejamiento que sufre el Dasein individual y el

¹⁸ A modo de síntesis Ángel Xolocotzi Yáñez en su libro *Fundamento y abismo: Aproximaciones al Heidegger tardío*, reflexiona sobre el análisis que realiza Heidegger del lenguaje a partir de *Ser y tiempo*: “A partir de esta última cita podemos afirmar que el habla en tanto esencia del lenguaje, en sentido estricto, no constituye un tercer existencial junto a la comprensión y la disposición afectiva; su cooriginariedad consiste más bien en ser la articulación “significante” de la comprensibilidad del estar-en-el-mundo que, como sabemos, se lleva a cabo como comprender afectivo en medio de entes” (Xolocotzi, 2011, p. 148).

Dasein del pueblo hacia el Ser, un alejamiento propiciado por el mismo Dasein al volcarse en el uso y concepción de la técnica como el nuevo fundamento de la existencia. En sí lo que busca Heidegger es exponer que la contemporaneidad está sufriendo un cambio bastante drástico y acelerado que en éste caso el pueblo alemán no ha sabido reconocer, más preocupante aún cuando dentro de los hitos históricos que ha sufrido el Ser alemán se encuentran las grandes voces que inauguran el reconocimiento de la caída de Occidente: Nietzsche y Hölderlin. Heidegger no ve en la poesía o la filosofía los medios que hagan acontecer el Ser, sino que son los medios con los cuales desde el claro abierto por el Ser los entes se dan al Dasein de una forma fundamentada, fructífera, significativa, y no se quedan estancados en la habladuría. Aún así, por encima del filósofo, Heidegger ve más en el poeta, por medio de su capacidad de oscilar entre los dioses olvidados y la tierra, su capacidad de aprehender las señales de los próximos dioses: ese brillo refulgente e iluminador del nuevo Ser que lo captura en su decir y lo extrapola al verso donde el pueblo histórico, si es lo suficientemente dubitante, reflexivo, puede aprehender ese mismo decir y fundar una nueva tradición.

Al igual que Heidegger, Paz sólo cree que el hombre puede ser a través de las palabras. Si tomamos en cuenta esto, entonces la inspiración forzosamente debe partir de ese mismo ser, y el resto de factores externos relacionados con la contemplación, tanto natural como artificial: estimulación transcendental a través de páramos míticos, drogas, etc. son meros atributos ónticos: una falsa consignación de la palabra, o la creencia de que el lenguaje es un útil y por lo tanto puede metamorfosearse bajo fundamentos pertenecientes a la presencia.

Respecto a esta posible decadencia del lenguaje Gianni Vattimo la expone agudamente:

La organización total realizada por la técnica ya no está solamente en la teoría sino que se concreta efectivamente como orden del mundo. Abolida esta última diferencia, queda también abolido el último y pálido recuerdo de la diferencia ontológica: del ser ya no queda más nada y sólo están los entes. El ser del ente es total y exclusivamente el ser impuesto por la voluntad del hombre productor y organizador. (Vattimo, 2000, p. 87).

Heidegger en ningún momento habla de inspiración poética. Lo que sí menciona es un momento de algidez que sólo los poetas son capaces de percibir, esa algidez no es “la otra voz” de la que habla Paz, sino el reconocimiento del ocaso de Occidente: la huida de los viejos dioses y el lento advenimiento de los nuevos. Ni Paz ni Heidegger dan una respuesta causal, pero el filósofo alemán reconoce que sólo los poetas visionarios son capaces de aprehender las señales de los dioses que se alejan, esto significa que el Ser instaurado previamente por otro poeta se marcha, se pudre, y por lo tanto el pueblo histórico se vuelca sobre sí mismo: ya no habla sobre la esencia del ente sino del no-ente; hace del Ser un objeto heredado, y todas las implicaciones negativas que se desencadenan cuando se cae en “la peligrosidad del lenguaje”. Por lo tanto si los poetas griegos padecen la inspiración por medio del insumo del agua sagrada que corre en los arroyuelos que secundan las ninfas, entonces el poeta alemán fundador, el poeta de Heidegger, sólo puede situarse en medio de los rayos de los dioses y la voz del pueblo cuando el Ser instaurado como verdad en el que habitaba se aleja. Ese es su momento de

“inspiración”, o lo más cercano que puede haber en la hermenéutica de Heidegger en relación a ese concepto históricamente controversial.

Tan baratamente no se procuran dioses a un pueblo. Primero debe ser experimentada la huida de los dioses; primero, esta experiencia debe empujar al Dasein hacia un temple fundamental, en el que un pueblo histórico como un todo resiste el desgarramiento y la penuria de su falta de dioses. Este temple fundamental es lo que el poeta instaura en el *Dasein* histórico de nuestro pueblo. (Heidegger, 2010, p. 81).

Se puede ver en el pensamiento poético de Heidegger una continuación de lo que filósofos, poetas y filólogos como G. Herder, Novalis o los hermanos Schlegel hicieron con la poesía, y la figura del poeta como aquél ser privilegiado cuyo conocimiento profundo de la tierra le permite morar en los orígenes no sólo de la existencia de un pueblo histórico determinado, sino de la existencia misma; pero como ya se ha visto su análisis es ontológico en lugar de antropológico. Al contrario de Octavio Paz, quien reiteradamente expone la contradicción que se encuentra en el hecho de ver una categoría a priori en el poeta. Para Paz no sólo no existe un estadio previo a la existencia completamente dominado por lo poético, sino que también es un error o una restricción política por parte del estado y del mismo poeta ver en la poesía un enclave, un punto desde el cual se catequice a las masas o se immortalice a la minoría. La razón por la cual se ha analizado con mayor profusión el apartado *Revelación poética* es precisamente porque abandona los ya más que conocidos momentos de la historia en que la poesía sirve a la política, a la sociedad, etc. para limitarse, o mas bien arriesgarse, al estudio de

la creación en sí. Ese punto del espacio inexistente para la ciencia que la literatura ha llamado inspiración, o lo que Paz llama: “por un instante que es todos los instantes” (Paz, 2013, p. 178). Por lo tanto el único “lugar” en el cual puede alcanzarse a dilucidar el fenómeno de la inspiración poética no puede ser otro más que en el lenguaje: en la “morada del Ser”.

Así, la palabra que inventa el poeta —esa que, por un instante que es todos los instantes, se había evaporado o se había convertido en objeto impenetrable— es la de todos los días. El poeta no la saca de sí. Tampoco le viene del exterior. No hay exterior ni interior, como no hay un mundo frente a nosotros: desde que somos, somos en el mundo y el mundo es uno de los constituyentes de nuestro ser. Y otro tanto ocurre con las palabras: no están ni dentro ni fuera, sino que son nosotros mismos, forman parte de nuestro ser. Son nuestro propio ser. Y por ser parte de nosotros, son ajenas, son de los otros: son una de las formas de nuestra «otredad» constitutiva. (Paz, 2013, p. 178).

Paz, como todo aquél que haya reflexionado sobre el valor del lenguaje exceptuando su capacidad comunicativa, reconoce que es la parte inseparable del hombre que además de determinarlo unívocamente también es el nexos que une y separa a los hombres; no en el sentido de unión por medio de compartir expresiones o vivencias anímicas, sino por el hecho de ser alumbrados, y por qué no, aplastados por el mismo Ser. Si en *Carta sobre el “Humanismo”* se denomina al lenguaje la morada del ser, también en ese mismo texto se ahonda sobre una de las principales situaciones en las cuales se veía inmerso el Dasein en *Ser y tiempo*: la caída. Sí, el Dasein cae en un mundo ya fundando,

ya analizado, ya provisto de signos, por lo tanto su horizonte de posibilidades está determinado por la verdad del Ser instaurado por el poeta; así el mismo Ser es quien arroja al Dasein en el mundo: “quien arroja en el proyecto es el ser” (Heidegger, 2000, p. 264). Por lo tanto si el Dasein está maniatado por el lenguaje, no como una prisión, sino como una posibilidad de librarse de esas amarras y poder ir más allá, entonces el Dasein del pueblo histórico está determinado por el claro del Ser. Esta inmanencia del Ser sirve para comprender lo que dice Paz respecto a la posible procedencia geográfica de las palabras: no hay ningún receptáculo en sí. El hecho de que no hay ningún receptáculo donde estén a la espera las palabras, significa que estas al igual que el Dasein no son ningún ente concreto, ya delimitado.

Otro rasgo que fundamenta la relación de Paz con la fenomenología del primer Heidegger, es la analogía que establece en la noción de mundo y lenguaje como constituyentes del ser, o más específicamente los modos de ser del Dasein: uno de los rasgos de la analítica existencial. Más allá de las imprecisiones fenomenológicas que los especialistas en la materia puedan encontrar (todas no sólo válidas, sino concretamente correctas) es lícito reflexionar que una de las mayores virtudes de la filosofía no es establecer un sistema axiomático de verdad absoluta, sino suscitar la duda, el interés, la incertidumbre hacia aquellos horizontes ya dados en los cuales todos se sienten cómodos pero nunca han reflexionado por qué es así, o qué hay debajo. Con esto se quiere decir que acercarse al pensamiento de Heidegger no debe ser un camino concreto, un camino el cual desde su inicio ya esté determinado por una respuesta concreta, sino un camino lleno de equívocos, de discrepancia, y por lo tanto de interpretación. La trinchera desde donde trabaja Paz es la poesía, no el resultado en sí:

verso, sino la creación de los versos, la experiencia que sufre el hombre al vincularse de forma irreductible con el lenguaje. Así podemos ver que para Paz la experiencia poética, la inspiración, es el uso del lenguaje dentro del lenguaje mismo. Si nos atenemos a esto, entonces la inspiración no puede surgir de otro “lado” mas que desde la morada del Ser: el lenguaje.

Un punto importante de la cita de Paz, más allá de la hermenéutica de Heidegger, es que en la inspiración las palabras que brotan siguen siendo las mismas, se sigue reconociendo a la perfección su significado, pero al mismo tiempo son ajenas: su brotar desde lo oscuro, desde un sitio inasible, hace que ese lenguaje se revista de un valor especial. No es una creación ajena, exterior, sino diferente dentro de uno mismo. El concepto de inspiración sirve para Paz para ahondar sobre la alteridad, la otredad: “La voz poética, la “otra voz”, es mi voz. El ser del hombre contiene ya a ese otro que quiere ser” (Paz, 2013, p. 180). Paz ya reconoció que es una empresa desde el principio fallida tratar de tener una experiencia poética trascendental por medio de agentes exteriores, pero al igual que la mayoría de los poetas contemporáneos, no se atreve a dar una respuesta concreta: ¿dónde? ¿cómo surge la inspiración? Al parecer esta no es una pregunta fundamental para Paz, sino que da por sentado que algunas situaciones o características personales hace que el poeta esté mucho más cerca o lejos de sufrir la inspiración; lo importante, la piedra angular que recorre todas las páginas del libro es la otredad. Para Paz el análisis de la inspiración le sirve para ahondar sobre el concepto de otredad. La otredad para Paz es la experiencia más importante que puede tener el hombre; y la importancia que tiene la poesía es que esta, por medio de la inspiración (el poeta, creador) o la repetición (el lector leyendo los resultados de la inspiración), el

hombre sufre un vuelco donde en lugar de ver a Dios o ver los catástrofes del futuro, se ve a sí mismo, se encuentra con regiones de su ser que creía olvidadas o inexistentes.

Y en verdad la inspiración no está en ninguna parte, simplemente no está, ni es algo: es una aspiración, un ir, un movimiento hacia adelante: hacia eso que somos nosotros mismos. Así, la creación poética es ejercicio de nuestra libertad, de nuestra decisión de ser. Esta libertad, según se ha dicho muchas veces, es el acto por el cual vamos más allá de nosotros mismos, para ser más plenamente. Libertad y trascendencia son expresiones, movimientos de la temporalidad. La inspiración, la «otra voz», la «otredad» son, en su esencia, la temporalidad manando, manifestándose sin cesar. Inspiración, «otredad», libertad y temporalidad son trascendencia. Pero son trascendencia, movimiento del ser ¿hacia qué? Hacia nosotros mismos. (Paz, 2013, p. 179).

Si la experiencia de lo otro abarca la humanidad en sí: ese momento en que todo se nubla para inmediatamente ser alumbrado por un fuego intenso, revelador, entonces la inspiración es el instante original dentro de la experiencia poética. Si Heidegger encuentra en el temple fundamental de la angustia la revelación de un fundamento óntico, vacío, por parte del Dasein, entonces Paz ve en el momento tórrido que es la inspiración el viaje del poeta no hacia los dioses, sino hacia sí mismo. Un viaje que no termina en el retorno, sino un viaje que suscita la metamorfosis. En la inspiración poética se rompe drásticamente la caída en la cual es arrojado el Dasein por el Ser. Entonces para Paz el hombre también es un ente viciado, caído de forma cómoda en los parámetros de la habladería. En la poética del escritor mexicano también se percibe una nostalgia hacia el Ser original. El problema es que Paz nunca menciona cuál es el estadio que habitó el hombre antes de su caída; el segundo Heidegger habla del olvido

del Ser por medio de la preeminencia de la técnica como fundamento de la cotidianidad, pero respecto a la caída fundamental que expone en *Ser y tiempo* nunca habla de un Dasein límpido, sino que apunta lo siguiente:

Por consiguiente, el estado de caída del Dasein no debe ser comprendido como una “caída” desde un “estado original” más puro y más alto. De ello no sólo no tenemos ninguna experiencia óptica, sino tampoco posibilidades y cauces ontológicos de interpretación. (Heidegger, 2009, p. 177).

Por el contrario Paz nunca define su concepción de Ser. Su noción de un pasado original está mucho más cercano a Novalis pero al mismo tiempo reniega de la concepción mística del tiempo. La poética de Paz es rica en contrastes, por lo tanto es difícil o una empresa por lo demás absurda tratar de establecer líneas separadas de pensamiento. De ahí que *El arco y la lira* es uno de sus libros de ensayo más libres y tórridos al mismo tiempo, no sin dejar a un lado la profundidad de análisis. Paz al contrario de Heidegger no menosprecia la prosa, o no ve en la prosa cotidiana el síntoma de la contraesencia del lenguaje. En sí lo que busca Paz en su investigación sobre el concepto de inspiración poética no es rastrear el origen poético por excelencia de la poesía, sino reflexionar sobre los efectos que las grandes experiencias poéticas efectúan en el hombre. Lo que hace a la inspiración no sólo un momento indescifrable en la historia moderna del hombre, sino la posibilidad de experimentar el vuelco más trascendental y personal con el lenguaje. El lenguaje es social, le pertenece a la comunidad, pero en el arrebato que el poeta sufre en la inspiración cae y renace por medio de la otredad: las palabras ahora

sólo le hablan a él, hablan de él, y por ese instante todas las voces que habitan en él se vuelven una.

CONCLUSIONES

La historia de la inspiración poética es vasta y en cierto modo interminable. Si nos atenemos a las interpretaciones antropológicas donde se sitúa al poeta como el chamán del pueblo histórico, entonces cada pueblo, cada tribu, goza de una noción mítica fundamental de la poesía. De ahí que el estudio de la inspiración poética a lo largo de la historia no sólo sería una empresa épica, sino una falacia en sí. Cada determinado tiempo los estudios de campo revelan una nueva tribu, una nueva lengua, y por lo tanto un nuevo sistema cuya concepción del mundo es diferente.

Los tres momentos de la historia de la literatura, o el pensamiento sobre la literatura elegidos, además de responder a parámetros subjetivos, se considera también que son la base que actualmente goza Occidente no sólo respecto a su poética, sino el modo de pensar en sí: su *logos* y su *aleteya*. La lengua griega no es la madre de todas las lenguas, pero su pensamiento sí es uno de los pilares fundamentales de la razón, de la política, siendo estos dos los grandes bastiones que permiten la posibilidad de erigir una sociedad, y también las dos grandes posibilidades que hacen que la misma sociedad a la postre recaiga y busque nuevos sistemas que la levanten. Este fundamento original del pensamiento griego sobre todas las sociedades regidas bajo el halo de Occidente, le permitió a Martin Heidegger la posibilidad de justificar su crítica de la modernidad cuando dice que el Dasein arrojado sólo permanece ahí: en lo dado, en lo masticado, en lo presencial, mientras que él, de forma extrema, aunque también de forma completamente subjetiva, se va a la raíz: recurre a la etimología para hacer ver que las

palabras en un principio no fueron útiles, meros vehículos de expresión, sino aperturas fundamentales que determinan el modo en que el Dasein se relaciona con los entes.

El primer capítulo de la tesis no sólo está dedicado al concepto de inspiración poética en el mundo griego, sino a través del análisis de dos diálogos platónicos: uno temprano (*Ión o la poesía*) y otro perteneciente a la madurez filosófica del autor (*Fedro*), nos permite discernir no sólo los cambios estilísticos de Platón, sino también de la época misma. Si en el primer diálogo el pensamiento conceptual de Sócrates todavía se permite llegar a conclusiones donde lo divino prevalece, en el segundo diálogo es todo lo contrario. Ahora la intrepidez y origen del lenguaje ya no es analizado desde el arrebato de la inspiración, sino desde la retórica, y cómo el uso del lenguaje bajo determinados medios y formas permite la posibilidad de infundir la verdad cuando lo que se dice es mentira. Transición conceptual la cual también puede traducirse bajo el siguiente binomio: místico-lógico, o mito-logos. En otras palabras, Platón, aún a pesar de que sus diálogos aún están empapados con mitología, lo que se busca es la verdad, la razón, de ahí que Friedrich Nietzsche vea en la figura de Sócrates el representante más extremo del pensamiento apolíneo. Razón por la cual el siguiente gran filósofo de Atenas: Aristóteles, sea también considerado como el padre de la lógica, de la razón, o el primer gran filósofo que guarda una distancia hasta cierto punto despectiva con la mitología. Con Aristóteles se profundiza la poética: el estudio de las artes bajo una serie de categorías bien establecidas y diferenciadas entre sí. Lo místico envuelve lo colectivo mientras que la lógica y la razón es el primer cimiento de lo que posteriormente el Renacimiento y la Ilustración bautizarán como el yo, como el libre albedrío, cobijándose en esa máxima tan manoseada de Descartes: “Pienso, luego existo”. Máxima que rompe completamente con la divinidad de las musas y aún más de

las ninfas. De modo que la inspiración en el mundo griego no es una cuestión del yo, del pensar, sino una relación aplastante pero privilegiada con los dioses. El carácter fisiológico más importante de la antigüedad griega es aquella que reza que la mente del hombre no es un lugar cerrado, aprisionado, sino abierto, dispuesto a dejarse embargar por las incursiones que de vez en vez los dioses hacen desde el Olimpo. Lo cual nos hace recordar que el primer Platón no denuesta la incursión de las musas en el rapsoda Ión, mientras que en el *Fedro* Sócrates realiza toda una lista sobre las diferentes posesiones que el alma padece durante su viaje ascensional. La inspiración se vuelve categorizable.

Además del estudio de Platón, la figura que sobresale en la investigación del primer capítulo es la del poeta y especialista en Mundo Antiguo Robert Graves. Aún a pesar de ser un hijo de la modernidad, Graves es uno de los grandes representantes del auge que tuvo el estudio de la mitología griega y los mitos antiguos durante la primera y segunda mitad del Siglo XX. Su gran aportación al estudio del mito poético es su libro de contenido cuasi enciclopédico *La Diosa Blanca*. Además de ser una rememoración histórica de todos los ritos y ceremonias poéticas dedicadas a la Luna, que para Graves es la primera personificación femenina, y por lo tanto se presupone que los primeros versos fueron dedicados a la mujer, a la madre inmemorial; también reconoce la existencia de una gramática poética por excelencia. No por nada el subtítulo de la obra reza: *Gramática Histórica del Mito Poético*. Para no ensuciar la tesis de Graves con una equívoca perífrasis, se cita la justificación que el mismo autor expone en su introducción:

Mi tesis es que el lenguaje del mito poético, corriente en la Antigüedad en la Europa mediterránea y septentrional, era un lenguaje mágico vinculado a ceremonias religiosas populares en honor de la diosa Luna, o Musa, algunas de las cuales datan de la época paleolítica, y que éste sigue siendo el lenguaje de la verdadera poesía, «verdadera» en el moderno sentido nostálgico de «el original inmejorable y no un sustituto sintético». Ese lenguaje fue corrompido al final del período minoico cuando invasores procedentes del Asia Central comenzaron a sustituir las instituciones matrilineales por las patrilineales y remodelaron o falsificaron los mitos para justificar los cambios sociales. Luego vinieron los primeros filósofos griegos, que se oponían firmemente a la poesía mágica porque amenazaba a su nueva religión de la lógica, y bajo su influencia se elaboró un lenguaje poético racional (ahora llamado clásico) en honor de su patrono Apolo, y lo impusieron al mundo como la última palabra respecto a la iluminación espiritual. (Graves, 1960, p. 15).

Sólo bajo la influencia de Robert Graves se permite ahora reflexionar sobre un tema en apariencia peregrino, o peor aún, innecesario para las arcas del conocimiento universitario. ¿Cuál habrá sido la intención de Octavio Paz al bautizar su libro de ensayos sobre la experiencia poética recurriendo a dos de los símbolos con los que mayor regularidad se representó al Dios Apolo: arco y lira? Más allá de los estudios etnológicos sobre la antigua religión griega, donde la investigación además de Graves cita a Walter F. Otto, es sin lugar a dudas el pensamiento de Nietzsche por medio de su dicotomía de lo apolíneo y dionisiaco donde se encuentran los dos gran puntos de análisis respecto a la influencia que han tenido los dioses sobre el ulterior filosofar de Occidente. Paz no hace etnología, salvo contadas referencias a la figura y no obra de

Claude Lévi-Strauss, y las pocas veces que menciona al filósofo alemán del siglo XIX lo hace fuera del apartado de la *Revelación Poética*. Si Paz toma los atributos mágicos del dios Apolo para respaldar o embellecer un libro ya de por sí poético, profundo, entonces cabe preguntar cuál es la diferencia entre el pensar apolíneo y el dionisiaco. La gran divergencia sin duda se limita por parte de lo apolíneo a ensalzar lo medido, lo lineal, lo bello, mientras que lo dionisiaco busca la exaltación de los sentidos, la búsqueda de nuevas maneras de no llegar a la unidad sino la colectividad, y por ende el goce, lo lúdico, lo corpóreo por encima de lo mental. *El arco y lira* en comparación a los otros libros de ensayo sobre la poesía, específicamente los *Los hijos del limo*, puede pensarse como el libro más libre o menos aprisionado por temas firmemente delimitados entre sí. Es en *El arco y lira* donde la voz poética de Paz se entrelaza con mayor arraigo con la voz ensayística, lo cual le atribuye una belleza y ritmo fascinante al libro, pero al mismo tiempo deja en blanco conceptos que en un principio apenas comentó, o incurre en ciertas contradicciones. Es en sí el apartado que se analiza donde se pueden encontrar los mayores errores lógicos: Paz nunca define exactamente qué es la inspiración, sino que se limita a reconocer en la inspiración el valor de la otredad, y también es criticable el uso que realiza de la hermenéutica de Heidegger. Respecto a esta relación, abordado en el tercer y último capítulo, se abre la pregunta medular: ¿uno debe acercarse al texto filosófico como un creyente se acerca a los libros sagrados, o por el contrario puede interactuar con él y extraer los conceptos que cree más afines para su propio pensamiento? A modo de respuesta debe recordarse que para Heidegger la filosofía no es llenar una libreta de apuntes, sino sembrar la mente de silencios, de dudas, de preguntas, de inquietudes sobre valores que siempre habían estado ahí como baluartes inexorables.

El gran hito que se rastrea en la historia del concepto de inspiración poética es el abandono de la comunidad por el vuelco hacia el yo. Ahora el poeta no es mediador de los dioses, y tampoco un fundador de un pueblo histórico, sino una voz social como la de cualquier hombre, cuya poesía está limitada simplemente a una necesidad personal. Si ahora la creación literaria carece de vínculos sacros o políticos (al menos no de una forma tan públicamente obvia como en el Medievo o El Realismo Socialista) entonces si surge ese fenómeno llamado inspiración, el cual la modernidad ha sepultado a un origen fantástico, por no decir vano, ridículo, es a nivel personal, una creación velada del yo. El sujeto es el fundamento de la historia, y las cosas están determinadas a partir de él. ¿Pero qué es lo que templa o determina el devenir del sujeto? La ciencia. La voz científica es ahora el nuevo salmo inexorable que sólo un minúsculo grupo mundial puede comprender y aprehender, pero que gobierna no sólo el modo de vivir, sino pensar, sentir. Con esto no se quiere decir que la investigación esté destinada a criticar el valor de la ciencia, sino reconocer simplemente que en éste momento de la historia darle la espalda a la ciencia, o ver la Verdad en otro grupo más allá de lo científico es denominado éticamente como algo incorrecto, casi insalubre. De ahí que expresiones artísticas como Novalis y los primeros románticos alemanes vieran en las tradiciones antiguas germanas una nueva vía de reencuentro, más allá de las categorías axiales de la Ilustración. Esto para concluir que no existe ninguna poética supra temporal de la inspiración. No existe ninguna inspiración concreta, y quizá en el futuro haya nuevos filósofos o poetas que reflexionen hondamente sobre el tema y lleguen a nuevas conclusiones.

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles. *Poética*. (1984). España: Gredos.
- Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño: ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. (1954). México: Fondo de Cultura Económica.
- Berlin, Isaiah. *Las raíces del romanticismo*. (2000) Madrid: Taurus.
- Calasso, Roberto. *La locura que viene de las ninfas y otros ensayos*. (1984) México: Sexto Piso.
- Descartes, René. *Discurso del método*. (1995) Madrid: Espasa Calpe.
- Escalante, Evodio. *Las sendas perdidas de Octavio Paz*. (2013) México: UAM.
- F. Otto, Walter. *Teofanía: el espíritu de la antigua religión griega*. (2007) México: Sexto Piso.
- _____. *Las Musas: el origen divino del canto y del mito*. (2005) Madrid: Siruela.
- Graves, Robert. *La Diosa Blanca*. (1970) Buenos Aires: Losada.
- Gnutzmann, Rita. *Teoría de la literatura alemana*. (1994) Madrid: Síntesis.
- Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*. (2009) Madrid: Trotta.
- _____. *Arte y poesía*. (2006) México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. *¿Qué es Metafísica?* (2003) Madrid: Editorial Alianza.
- _____. *Los himnos de Hölderlin "Germania" y "El Rin"*. (2012) Buenos Aires: Editorial Biblos.

_____. *Carta sobre el "Humanismo"*. (2000) Madrid: Alianza.

Herder, Johann Gottfried. *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. (1982) Madrid: Alfaguara.

Labarthe, Philippe Lacoue. *El absoluto literario*. (2012). Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Novalis. *La Enciclopedia: notas y fragmentos*. (1976) Madrid: Fundamentos.

Otto, Rudolf. *Lo Santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. (1984) Madrid: Alianza.

Padel, Ruth. *A quien los dioses destruyen: elementos de la locura griega y clásica*. (2009) Madrid: Sexto Piso.

Pausanias. *Descripción de Grecia. Libro XIX, Beocia*. (1994) Madrid: Editorial Gredos.

Paz, Octavio. *El arco y la lira*. (2013) México: Fondo de Cultura Económica.

_____. *El laberinto de la soledad*. (2001) México: Fondo de Cultura Económica.

_____. *El mono gramático*. (1974) Barcelona: Seix Barral.

_____. *Corriente alterna*. (1969) México: Siglo XXI.

_____. *Obras completas Vol. I*. (2003). México: Fondo de Cultura Económica.

Platón. *La República*. (1983) México: UNAM.

_____. *Fedro*. (1966) México: UNAM.

_____. *Ión o la poesía*. (1997) Madrid: Espasa Calpe.

_____. *El Banquete*. (1958) Madrid: Espasa Calpe.

Safranski, Rudiger. *Romanticismo. Una Odisea del espíritu alemán*. (2004) Barcelona: Tusquets.

Sanguinetti, Cataldo Gustavo. *El habitar poético: La crítica de Heidegger a los humanismos históricos*. (2007) *Thémata. Revista de Filosofía*. No. 39, 217-222.

Vattimo, Gianni. *Introducción a Heidegger*. (2000) Barcelona: Gedisa.

VV.AA. *Martin Heidegger: La experiencia del camino*. (2009) Colombia: Ediciones Unnorte.

VV.AA. *Ensayistas alemanes. (Siglos XVIII-XIX)*. (1995) México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Xolocotzi Yáñez, Ángel. *Fundamento y abismo. Aproximaciones al Heidegger tardío*. (2011). México: BUAP.

_____. *Facetas Heideggerianas*. (2009) México: BUAP.

Zambrano, María. *El hombre y lo divino*. (1973) México: Fondo de Cultura Económica.

_____. *Filosofía y Poesía*. (2010) México: Fondo de Cultura Económica.

